1 Leg. 9. 197 m

Vorstudien

für

Leben und Kunst.

Herausgegeben

von

Dr. H. G. Hotho.

36 2

Stuttgart und Tübingen,
in der J. G. Cotta'schen Buchhandlung.
1835.

BIBLIOTHECA
[illegible]
[illegible]

Seiner Wohlgeboren

Herrn

Dr. Carl Rosenkranz,

ordentlichem Professor der Philosophie an der Universität zu Königsberg.

der

Herausgeber.

BAYERISCHE
STAATS-
BIBLIOTHEK
MÜNCHEN

Verehrteſter Freund!

Sie haben es vergönnt, Ihnen die nachfolgende Schrift unſeres gemeinſchaftlichen Freundes widmen zu dürfen, der mir bei ſeiner Abreiſe nach Italien das Manuſcript zu freier Verfügung zurückließ. Mit weſſen Namen könnte er es nun wohl lieber verknüpft ſehen, als mit dem Ihrigen, da Sie vornehmlich immer von Neuem zur Veröffentlichung riethen und drängten. So mögen Sie denn aber, nun Ihrem Wunſche genügt iſt, auch einen Theil der Verantwortlichkeit tragen, wenn die Wirkung ausbleibt, welche Sie ſich von dieſen äſthetiſchen Reiſeſtudien verſprachen, indem Sie ſich überzeugt hielten, daß manchem ächten Freunde der Kunſt ein unerwartetes Geſchenk damit gemacht werden würde. Jemehr Sie jedoch für dieſe Anſicht Dank oder Tadel, wie es eben kommen mag, mit werden dahin nehmen müſſen, um ſo mehr bin ich veranlaßt Ihnen vielerlei, was mir während der gern übernommenen Redaction beigefallen iſt, an dieſer Stelle flüchtig wenigſtens anzudeuten.

Gleich den Titel, um mit dem Aeußerlichſten anzufangen, werden Sie nicht billigen. Eine Aen-

derung aber verbot der leider schon zu weit vorgerückte Druck, und es bleibt daher nichts mehr übrig, als etwaigen Mißverständnissen zu begegnen. Die brieflich mitgetheilten Kunstansichten, Kritiken, geschichtlichen Ueberblicke und einzelnen Schilderungen kündigen sich als „Vorstudien für Leben und Kunst" nicht in dem allgemeinen Sinne an, als wollten sie sich zu einer Normalanleitung für Bemühungen ähnlicher Art aufwerfen, sondern können nur den Anspruch einer ganz individuellen, ja oft genug zufälligen Beschäftigung mit Kunstwerken machen, wie Zeit und Gelegenheit, Stimmung, Vorliebe oder Abneigung dieselbe erlaubten oder geboten. Deßhalb geben sie sich denn auch nur als erste Andeutungen dessen, was eine spätere Thätigkeit in den gleichen erweiterten Gebieten zum Theil bereits tiefer begründet und breiter ausgeführt, und als Jugendirrthum abgeworfen hat oder später mag abwerfen müssen. Wenn aber in diesen Kunstbekenntnissen von dem eigentlichen vollen Leben der Wirklichkeit wenig oder nichts vorkommt, so können die Lebensstudien, von denen der Titel spricht, nur bezeichnen, daß der Autor

in den Jugendtagen einer glücklichen Muße in der Kunst allein das Leben gesucht und gefunden habe.

Nun weiß ich freilich, es wäre Ihnen am liebsten gewesen, ich hätte das Ganze, nachdem es mir zu freiem Schalten übergeben war, durchaus von dem nur äußerlich verbindenden biographischen Faden losgewunden, und die einzelnen Beschreibungen, Urtheile und historischen Entwicklungen in Gestalt fragmentarischer Skizzen, und ausgeführterer Abhandlungen unter allgemeine Rubriken als z. B. „Musikalisches, Architektur, Malerei, Sculptur, Poesie" zusammengestellt. Und ich muß Ihnen Recht geben, einem Theil der Leser wäre ein Gefallen mit solcher Sonderung geschehen. Denn in unserer so hoch gerühmten Zeit ist aus der Zerstreuung des buntesten subjectiven Verkehrs heraus die Sammlung auf das Sachliche nicht zu verkennen, dessen klare Wahrheit der Darstellung durch keine Zufälligkeit subjectiven Beliebens und wechselnder Stimmung darf getrübt und verunreinigt werden. Doch hier geräth Jeder ins schlimmste Gedränge, da es nach der anderen Seite hin gerade das Objectivste selber ist, das von der Hand

gewieſen wird, und am Ende die Meiſten von entgegengeſetzten Richtungen her ſich nur deßhalb mißmüthig von ſubjectiven Spiegelbildern abwenden, weil ſie nicht ihre eigene individuelle Phyſiognomie darin erkennen, der ſie allein das Recht des Ausdrucks und Mienenſpiels zutheilen mögen. Wir hegen mehr oder weniger alle aus Subjectivität allein einen Haß gegen den Beiherklang des Subjectiven, und ſo laſſen Sie uns da nicht ſchelten, wo wir ſelber vielleicht ſchon geſündigt haben. Doch zur Sache. Sie wiſſen, daß die vorliegenden Briefe vor mehreren Jahren als eine Flucht in das unantaſtbare Reich einer ewigen Gegenwart des Wirklichſten und Schönſten zum Gegengewicht gegen die Wirren der Zeit in Tagen entmuthigender Verſtimmung, welche ſtrengere Arbeiten nicht zuließ, niedergeſchrieben ſind. Dieſer Entſtehung nach lehnen ſie um ſo anſpruchsloſer den Ton ſowohl gelehrter als philoſophiſch begründender Abhandlungen ausdrücklich ab, und wollen nichts als Erinnerungen an frühere in Wiſſenſchaft und Kunſt daheim und auf Reiſen verlebte Jahre ſeyn, obſchon ſie ſich bemühen, der ſubjectiven Haltung unerach-

ret, in ihrer Färbung und Geſtalt die Farbe und Form der Gegenſtände, welche ſie vor Augen ſtellen, ſo weit es eben gelingen will, klar und lebendig wieder zu erneuen. Außerdem ſchien mir dieſe Art der Abfaſſung ein für unſere Zeit nicht eben unnützes Beiſpiel des hingebenden Hineinlebens, des ſtets erweiterten Ueberblicks und der dauernden Anſtrengungen zu liefern, welche für Jeden erforderlich ſind, der von der Kunſt nur irgend mitzuſprechen ſich das Recht zu erwerben ſtrebt, und wie ſehr ich auch, wo es auf philoſophiſche Entwicklung ankommt, der reinen Strenge eines durch die Natur der Sache allein geleiteten Gedankengangs das Wort zu reden gewohnt bin, muß ich dennoch geſtehn, bei Kunſtbetrachtungen eine Vorliebe für ſolche Behandlung zu haben, aus der ſich erweiſt, das Kunſtwerk ſey nicht nur denkend durchdrungen, ſondern mit allen Sinnen, mit Empfindung, Seele und Gemüth ergriffen und im Innerſten wiedergeboren worden. Wer ſich nicht in dieſer Weiſe der Kunſt bemächtigen kann, wird auch ihren eigenſten Geiſt gedankenmäßig zu entwickeln nicht im Stande ſeyn.

Aus diesen Gründen habe ich es vorgezogen die ursprüngliche Form, wie sie vorlag, beizubehalten, und Sie werden mir daraus, selbst wenn Sie bedenken, diese Briefe seyen, wie es wirklich der Fall war, im Geiste an Sie selber gerichtet gewesen, keinen Vorwurf machen.

Nun setzt sich aber diese Darstellungsweise der Forderung aus, mit ihrer Betrachtung der verschiedenartigsten Kunstwerke selbst wieder in relativem Sinne wenigstens ein abgerundetes Ganze zu gestalten, und solch einem Anspruche scheint die locker aneinander reihende biographische Einkleidung in keiner Beziehung Folge zu leisten. Lassen Sie mich auch in dieser Rücksicht noch einige Andeutungen, in dem Sinn und der Ausdrucksweise der nachfolgenden Schilderungen selbst hinzufügen.

Sie am wenigsten werden es bei Ihrer tiefeingewurzelten Liebe zur Kunst läugnen wollen, daß unsere Zeit mit allen ihren Zuständen und Bildungsgraden durchweg prosaisch sey. Dieß soll ihr nicht zum Vorwurf gereichen; einer geregelten Wirklichkeit ist die Prosa nothwendig, und von der unmittel-

baren Gegenwart des Daseyns auch außerhalb der Kunst eine durchweg poetische Beseelung zu fordern bleibt eine Thorheit, die an dem eigenen Widerspruch gegen die Gegenwart des Lebens ihre strafende Auflösung findet. Wer sich aber aus innerstem Drange, sey es hervorbringend oder genießend, ganz nur der Kunst und ihren Forderungen zugewendet sieht, der wird durch dieses poetische Bedürfniß in der heutigen Welt den mannichfaltigsten Gegensätzen nicht zu entgehen vermögen. Denn unserer Bildung nach zerspalten sich Geist und Natur, Verstand und gemüthreich vernunftvolle Anschauung, die Außengestalt der Dinge und ihr innerlich wahrhaftes Wesen, der Sinnenglanz des Schönen und die geistigstrengen Gebote der Moral zu bleibenden Gegensätzen, während die Kunst aus deren vollbrachten oder unmittelbar noch vorhandenen Versöhnung allein die Möglichkeit ihres reinen Ursprungs entnimmt. In der gleichen Art verlangt die Kunst für die ächte Welt ihrer Gebilde die freie Selbstständigkeit auf sich selbst beruhender Individuen; mögen sie sich den wahren Mächten des Lebens in keckem Uebermuthe entgegen-

ſtammen oder in freier Lebendigkeit mit denſelben zuſammenſchließen. In der heutigen Wirklichkeit aber ſehen wir Jeden der Macht herrſchender ſcharfausgeprägter Verhältniſſe, Convenienzen, Geſetze u. ſ. w. untergeordnet, und wer ihrem Befehle nicht gehorchen kann oder will, der mag ſich nur vorſehen, ehe er in vergeblichen Kämpfen ſich nichts als das ſchwache Maß ſeiner dagegenſtreitenden Kraft zur Erfahrung bringt. — Einen dritten Feind erhält die Kunſt an dem wiſſenſchaftlichen Denken, welchem in unſeren Tagen weder die Production noch das Anſchauen ausweichen kann. Dennoch ſollen ſich, dieſen Gegenſätzen zum Trotz, Kunſt, Leben und Wiſſenſchaft nicht durchaus entzweien, ſondern wenn auch unterſchieden und feſtbegränzt ſich in Einklang zu ſetzen wiſſen.

Solch einen Kampf von Poeſie und Proſa und den Verſuch ihrer Verſöhnung wenigſtens von Seiten der Poeſie und Wiſſenſchaft darzuſtellen, möchte ich, wenn hier eine billigende Kritik meines Amtes wäre, im Allgemeinſten als den zuſammenhaltenden gliedernden Einheitspunkt der vorliegenden Briefe her-

ausheben, für welchen der biographiſche Verlauf nur gleichſam die äußerliche Reiſeroute als Gelegenheit der mannichfachſten Kunſtanſchauungen abgibt. Doch ich will die Sache nicht ernſthafter nehmen, als nöthig iſt, und mich vor allem hüten ſchon im voraus Erwartungen zu erregen, welche das Buch ſelbſt am Ende doch nur theilweiſe erfüllt.

Eines Punktes jedoch laſſen Sie mich noch erwähnen. Manche Schilderungen einzelner Kunſtwerke, denen ein breiter Raum in dieſen Studien gegönnt iſt, könnten, auf den erſten Blick betrachtet, als bloß äußerliche Beſchreibungen erſcheinen. Und doch ſollen ſie gewiß mehr ſeyn. Denn irre ich nicht, ſo ſoll die hier angewendete Art der Schilderung uns nicht nur das ſeiner innerſten Eigenthümlichkeit nach erfaßte Kunſtwerk, wenn auch nur den weſentlichen Zügen nach, wiederſchaffend vor Augen bringen, ſondern ihr ganzer Ton ſoll durch ſeine beſtimmte Nüance zugleich die Beurtheilung der Werke enthalten, ſo daß wir Schilderung und Urtheil in unmittelbar lebendiger Vereinigung ungetrennt vor uns haben. In dieſer Rückſicht hege ich

vornehmlich der ersten Abtheilung wegen, welche ausschließlich fast vom Don Juan handelt, einige Besorgniß. Wem aus dieser Charakteristik nicht die Musik selbst sowohl im Allgemeinen als auch im innern Fortgang und Verlauf jedes Musikstücks so wie der Werth des gesammten Werks und der einzelnen Theile klar herausstönt, der wird darin nichts als eine nur etwa wohlstylisirte, sonst aber nutzlose Hererzählung der bekanntesten aller Opern sehen, und nicht begreifen können, wie der Verfasser auf den Einfall solch langweiliger Berichterstattung gekommen sey. Obschon ich selber gestehen muß, daß allerdings im Einzelnen oft zu wenig bewirkt werden konnte, weil zu viel zu bewirken erforderlich gewesen wäre.

Was die übrigen Darstellungen betrifft, so scheint mir die einmal angenommene Schilderungsweise bei Betrachtung der Italienischen Malerschulen und Meister, indem sie den didaktisch entwickelnden Ton nicht durchweg unterdrückt, weniger gelungen, und mag dieser Mangel auch durch die gleich darauffolgende Skizze der Niederländischen Malerei ver-

gütet werden, so wünschte ich dennoch auch hier, wie überall, nicht nur hauptsächlich den inneren Sinn und Geist der Kunstproductionen besprochen, sondern auch ihre äußere Vollendung noch anders hervorgehoben zu finden, obschon von anderen Seiten her die zuweilen beigefügte Beschreibung des äußeren Locals, der Volksindividualität, und das Erinnern an sonstige welthistorische Beziehungen wesentlich dazu beiträgt, den eigenthümlichen Charakter der Werke selbst näher vor die Anschauung zu stellen.

Von den anderweitigen theils flüchtig berührten theils ausgeführten Schilderungen ganzer Kunstepochen und Zeitrichtungen, sowie einzelner Künstler, brauche ich nichts hinzuzusetzen; wie es mit ihnen gemeint sey, liegt offen zu Tage.

So nehmen Sie denn, verehrtester Freund, diese Gabe nicht anspruchsvoller hin, als sie geboten wird, und wenn sie Ihnen als Ganzes zu wenig gegliedert, im Einzelnen für das Schwere oft allzu leicht, für die Tiefe allzusehr gegen die Oberfläche hinspielend, und doch in ihrem behaglichen Tone wieder allzu beschwert erscheint, so fassen Sie mit mir die

Hoffnung, der Verfasser habe in den Vorschlag, diesen Vorläufer gutwillig der Oeffentlichkeit preis zu geben, nur in der Ueberzeugung gewilligt, daß er tiefer Begründetes in organischerem Zusammenhange, sobald sich nur Lust und Gelegenheit günstig erweisen, werde nachfolgen lassen.

Mit dem treuen Wunsche, es möge Ihnen, was Sie selber unternehmen, wie bisher zu glänzendem Erfolge gedeihen, empfehle ich mich mit vollkommenster Hochachtung Ihrer ferneren Theilnahme und Freundschaft.

Berlin, den 4 April 1835.

Der Herausgeber.

Erste Abtheilung.

Das neunte Jahr mochte ich noch nicht lange überschritten haben, als mich die Eltern an einem der heitersten Sommertage zum erstenmal ins Theater führten. Ein sonderbarer Zufall fügte es, daß gerade Mozarts Don Juan mit neuer Lust und erhöhterem Glanze aufgeführt ward. Der Eindruck, welchen dieß Wunderwerk von den ersten Tönen der Ouvertüre an auf mich machte, ist mir noch heute gegenwärtig. Wie klopfte mir das Herz vor Erwartung, als ich Leporello bei dem flackernden Schimmer weniger Laternen verdrießlich auf- und niederschreiten sah, als jetzt die Donna den verhüllten Ritter wild verfolgend festzuhalten strebte, der Alte herbeikam, kämpfte, fiel, und nun der unendliche Jammer der Tochter leidenschaftlich losbrach! Doch ihrem Jammer zum Trotz gefiel mir das leichte Gaukeln und Genießen des unwiderstehlichen Abenteurers ausnehmend, und Leporello schmeichelte sich gar erst als der ergötzlichste aller Diener bei mir ein. Nun zitterte ich für Don Juan, als ihm die Masken auflauerten. Denn der traurige Bräutigam und die verlassene Elvira kümmerten mich wenig. Elvire war eine abgelebte Schöne,

welche das Publicum zu meinem Aerger auszischte, weil sie mir, aller Häßlichkeit unerachtet, in ihrem gelbseidenen spanischen Schleppkleide vortrefflich zu singen schien. Mehr jedoch hielt ich es mit der fröhlichen Bäuerin, und machte es ihr nicht zum Vorwurf, daß sie den täppischen Masetto gegen den glänzenden Ritter vertauschen wollte. Deßhalb war ich überaus erfreut, als Don Juan den Bauern entließ und sie dann noch obendrein lustig betrog. Aber wie staunt' ich erst, als nun der steinerne Mann plötzlich so laut von seinem weißen Pferde herunter sang und drohte, daß selbst der immer drollige Leporello entsetzt zurückfuhr. Schauerlicheres war mir noch im Leben nicht vorgekommen, und ich begriff nicht, wie Don Juan bei allem Muthe das Entsetzliche so ruhig mit anhören konnte. Da sich aber der Ritter ganz ohne Sorgen zu Tische setzte, mußte ich glauben, Alles sey wirklich abgethan oder nur Spaß gewesen. Welche Lust empfand ich mit Don Juan zu speisen! Und als nun gar der mir damals noch geheimnißreiche Champagner schäumte, hielt ich ihn für den glücklichsten Sterblichen. Da pocht' es und tappt' es und langsam trat das weiße Marmorbildniß majestätisch ein. Nun hatte die Besorgniß, die Angst, der Schrecken kein Ende, bis mich der Feuerregen wieder abzog, und der ganzen blendenden Erscheinung dieses Zauberabends die Krone aufsetzte.

Verarge mir es nicht, wenn ich bei ähnlichen Erinnerungen noch länger verweile. Mir ist der Don

Juan in jeder Beziehung wichtig geworden; die meiſten erfolgreichen Begebenheiten meines Jugendlebens ſind von den Eindrücken, die er in ſtets erneuter, geſteigerter, vertiefter Weiſe hervorbrachte, entweder begleitet oder innerlich verwachſen, und wirklich wüßte ich Dir auch in dieſen Stunden, da mein Denken und Vorſtellen ganz in die Vergangenheit zurückgeführt iſt, keine andern Bilder zu entwerfen. Doch laß mich ſogleich mehrere Jahre überſpringen. Ich mochte dem Knabenalter kaum entwachſen ſeyn, als ein wunderlich kunſtenthuſiaſtiſcher Freund eines Morgens geſchäftig zu mir ins Zimmer trat, und den Don Juan unter dem Arm mir die Nothwendigkeit auseinanderſetzte, daß wir die Oper wöchentlich einlernen und immer beſſer und beſſer ſingen müßten. Das gehöre ſich. Die Rollen habe er ſchon vertheilt; denn er ſelbſt könne den trefflichſten Don Juan abgeben, da er mit Stimme wenig begabt ſey; ein wackerer Freund und Mitſchüler, der, auf dem Lande geboren und erzogen, einen tüchtigen Baß zwar noch wenig zu gebrauchen verſtand, werde als Comthur und Maſetto dennoch die gröſten Wirkungen hervorbringen; ein zweiter mir noch Fremder, der ſich muſikaliſch berühmter Schweſtern rühme, müſte der herrlichſte Leporello ſeyn; es wäre zwar ſchwer mit ihm auszukommen, denn er leide an groſſer Empfindlichkeit, aber Don Juan und Leporello ſeyen das Hadern und Zanken ſchon gewohnt. Bliebe der Diener ja einmal aus, nun ſo würde der Comthur-Maſetto

seine Stelle vertreten. Mir selber ward darauf mit bester Förmlichkeit der Ottavio angetragen, den ich freilich für eine klägliche, aber angenehme Figur hielt, und das Ganze sollte ein gleichaltriger fertiger Clavierspieler in Beethovens Sinn und Geist leiten. So schien denn für Alles auf das vollkommenste gesorgt zu seyn, und der Tag der ersten Probe ward auf den nächsten Sonntag angesetzt. Wir beiden aber, durch die Verabredungen in Feuer gebracht, begannen sogleich die Oper gründlich durchzunehmen; kaum sollte jedoch die edle Anna aus dem Hause stürzen, als mir plötzlich einfiel, daß uns ja die Sopranstimmen ganz und gar abgingen. Doch auch dieß hatte der sorgliche Freund reiflich vorbedacht. Schon früher waren wir häufig von dem seelentiefen Discant eines unserer jüngeren Bekannten entzückt gewesen. Die Stimme war opernmäßig gebildet und von ungewöhnlicher Kraft. Dieser nun sollte unsere Anna, Elvira und Zerline seyn und sein ganzes Wesen war auch wirklich Frauenrollen anpassender als männlichen; denn vornehm verzogen that er sich viel auf seine Schönheit zu gut und verhehlte eine pretiöse Eitelkeit in keiner Weise. Gutwillig jedoch versprach er in sich die drei weiblichen Hauptcharaktere zu vereinen, und nun waren wir außer aller Sorge: wo Elvira und Anna zusammentreffen, glaubten wir, könne füglich die zweite Stimme ausfallen; wenn wir Uebrigen nur desto lauter sängen, würde sich der kleine Mangel schon verbergen lassen.

Fast ein Jahr lang hielten wir treulich zu einander,

und ob Du es auch bezweifeln magſt, unſere Liebe vermehrte ſich, unſere Einſicht nahm zu, unſere Geſchicklichkeit wuchs. Nichts trat uns ſtörend in den Weg, und bald kam uns das beſte Local noch mehr zu Statten. Denn die Sommerwohnung meines Vaters (wir hatten im Frühling den Anfang gemacht) lag mitten im Garten, die Zimmer waren luftig und geräumig, die Spaziergänge als Vorbereitung und Nachgenuß erquickend, und während der Aufführung ſelber fühlten wir uns überglücklich; denn wir brauchten uns für nichts Geringes zu halten. Nur meine wohlgeſinnte Mutter konnte es nicht ganz billigen, daß ich, kaum erſt eingeſegnet, ſobald ſchon die dem Kirchgang geweihten Sonntagsmorgenſtunden ununterbrochen einer durchweg weltlichen Muſik widmete. Sie fürchtete, es möchte der Moralität Schaden bringen. Wie ein ſo unübertreffliches Kunſtwerk verderblich wirken könnte, begriff ich nun freilich ſchon damals nicht. Denn uns ſagte gerade der tiefe Ernſt des Comthur, der leidenſchaftliche Schmerz der racheglühenden Anna in der Introduction vor Allem zu, und wie dieſe Rache immer ſtrenger und heftiger dem ſtets wüſteren Helden durch alle Windungen ſeiner liebenswürdig frechen Abenteuer auf dem Fuße folgt, bis er den Händen des Rächers überliefert wird, das eben machte für uns die eindringlichſte Seite der ganzen Oper aus. Obſchon wir das letzte Finale nie zu Rande brachten, und überhaupt in friſchem Genuß uns dem Nachdenken und Grübeln wenig hingaben. Das Verſtehen, glaubten wir, verſtände

ſich bei Leuten wie wir von ſelber. Nur über die Elvire wußte mir keiner der Freunde Aufſchluß zu geben, und auch ich konnte mit ihrem Charakter in keiner Weiſe zu Rechte kommen. Beſonders blieb uns jenes wunderſame Terzett des zweiten Actes ganz verſchloſſen, und wir ſangen es ungern. — Endlich aber mußten wir unſere Zuſammenkünfte dennoch einſtellen. Leporello, ich weiß nicht, wodurch beleidigt, verließ uns plötzlich, und unſere Donna Anna, Elvire und Zerline begann in jenen ſchlimmklingenden Uebergang zu gerathen, der ſie auch zum Ottavio noch nicht brauchbar machte. Don Juan und ſie hatten lange genug ein zartes Freundſchaftsverhältniß rein erhalten. Nun trübte es ſich, dann zerriß das Band, und der ſorgloſe Ritter fiel ganz aus der Rolle. Die höchſte Leidenſchaft ergriff ihn, er glaubte nicht leben zu können und beſchloß nicht leben zu wollen. Wie er ſich endlich getröſtet hat, weiß ich nicht. Doch iſt er jetzt ein glücklicher Gatte und Vater, geſchätzter Arzt und mir noch immer befreundet, während die einſtige Anna Sänger und Schauſpieler geworden iſt, ohne es in der Kunſt über die Mittelmäßigkeit hinaus zu bringen. Den gekränkten Leporello habe ich ganz aus dem Geſichte verloren; mit dem redlichen Comthur jedoch, der auch als Maſetto agirte, vereinigte mich auf lange Zeit ein engerer Freundſchaftsbund, ſo daß ich ihn auch ſpäter, nachdem er ſich der Zucht eines gemeinſchaftlichen Muſiklehrers untergeben hatte, Dir noch einmal werde als Leporello wieder vorführen müſſen.

Zum zweiten Male übergehe ich mehrere Jahre. Muſikaliſch wirkte der Don Juan nur in ſo weit nach, als ich jede Gelegenheit, ihn zu hören, mit Eifer ergriff. Denn eigentlich feſſelten mich damals in Leben und Kunſt nur alle Schwächen der Zeit; wenigſtens gab es keine ſchiefe Richtung, die ich mir nicht ganz zu eigen gemacht, und mit Leib und Leben für ſie geſchwärmt hätte. An Lafontaineſchen Romanen großgezogen nahm ich ſpäter ſodann pflichtgemäß jedes verhängnißvolle Datum des Tragödien-Februar nebſt der Schuld, Ahnfrau und Sappho auf, bis mächtiger endlich der ſchmerzensunendliche, tief in ſich ſelbſt zuſammenbrechende Werther, der ſtürmende Moor, Cabale und Liebe, William Lovel und Titan auf mich zuſchritten. Dieſe Geſtalten, das abgeſchwächte Nachleben in ihren Empfindungen und Wünſchen, war meine liebſte geiſtige Thätigkeit; in dieſer Welt war ich beſſer als in der wirklichen zu Hauſe. Doch in dieſer Geſtalt möchte ich mich nicht vor Dir zeigen. Ich trete Dir deßhalb ſogleich, von aller Gemüthskrankheit gründlich geheilt, wieder entgegen. Das waren gute Tage. Die Wiſſenſchaft galt mir Alles; für das Uebrige, was das Leben ſonſt noch zu erfüllen und zu zieren beſtimmt iſt, hatte ich weder Sinn, noch Intereſſe. Ich betrachtete es mit halbverächtlichem Blick und machte es nur gleichgültig aus alter Gewohnheit mit. Die Kunſt allein, wo ſie auf ihrer Höhe ſtand, hielt nach wie vor mein ganzes Herz gefangen. Da war es denn auch dießmal Don Juan, der mich auf ſeltſame Veranlaſſung dem

vollen Leben wieder zuführen sollte. Umsonst aber würde ich zu schildern unternehmen, wie es von nun an in meinem Innern mit einer namenlosen Gährung arbeitete. Philosophischer Entzifferungsdrang und unmittelbarer Kunstgenuß, die höchsten Forderungen an mich selbst und eine wenig geübte, in nichts bewährte Geschicklichkeit, ein zu eng beschränkter oder ins ungemessene Weite abschweifender Flug der Vorstellung kämpften wechselsweise um die alleinige Oberherrschaft; in der dunklen Unruhe dieser Verwirrung war an keine Aussöhnung und Befriedigung zu denken. Tags und Nachts umschwirrten mich die so oft gehörten, so genau gekannten Melodien, unaufhörlich haschte ich nach den Schatten dieser Töne, oft ergriff ich ihre Seele und genoß sie in ihrer ganzen Schönheit — doch die Frage nach dem Warum des Genusses wollte sich niemals lösen. — Da wurden mir die einst so befreundeten Klänge fast zu Feinden, und ich mußte mich entschließen, ihnen muthig ins Angesicht zu sehen, um mich ihrer entschlagen oder sie unterwerfen zu können. Wirklich war ich noch gescheidt genug geblieben, um mich bei Zeiten nach dem umzusehen, was ich denn eigentlich zu erfahren verlangte. Die Antwort war bald gefunden. Ich wollte mir die genügendste Einsicht verschaffen in die geheime Vollendung des Werkes; wie ich sie im Innersten empfand, wollte ich sie mir und Anderen deutlich entwickeln. Nun war mir seit lange her klar, die hinreißende Wirkung entspringe gleichmäßig aus dem dramatischen Inhalte, wie aus der musika-

lischen Behandlung desselben, denn mich viel um die häufigen Albernheiten des untergelegten Textes zu bekümmern, hatte ich seit lange schon glücklich verlernt. Deßhalb las ich den Molière'schen Don Juan und was ich Aehnliches in der Eile herbeitreiben konnte, geschäftig durch. Es ließ mich ganz kalt, und nun erst bemerkte ich, in welchem Maße nur Mozarts heller Genius in den verborgenen Tiefen dieses Stoffs die ächten Goldadern entdeckt und zu dem reinsten Klange ausgeprägt habe. Jetzt kannte ich meine Aufgabe. Nur aus seinen Tönen konnte mir klar werden, in welchem Sinne ihn diese Fabel begeistert habe, welches Innere aus den Charakteren, die er uns so treu und gediegen vorführt, herausklinge, wie er künstlerisch jede Situation gefaßt, und wie nun im Ganzen und Einzelnen die Recitative, Arien, Duette, Terzette u. s. f. musikalisch das vollendet ausdrückten, was er in Worten würde, in Vorstellungen und Empfindungen ausgesprochen haben, wäre er ein Dichter statt eines Musikers gewesen. Jetzt zwang ich das stürmende Gedränge in meinem Innern zur Ruhe und sah mich schon in vorauseilender Freude am Ziel. Wie glücklich ist die Jugend im Wahn ihrer weit überschätzten Kräfte! Mir schien durch den Willen, Unermeßliches zu leisten, auch die Ausführung unbezweifelbar verbürgt, und ein längerer Aufenthalt auf dem Lande versprach die erwünschteste Muße. Fürchte jedoch keine trockene Auseinandersetzung, eine wehmüthige Erinnerung wird mich beleben. Denn mit Wehmuth blicke ich auf diese glück-

lichen Zeiten zurück, „wo ich noch selbst im Werden war.“ Da breitete sich noch die ganze weite Welt so offen meiner eindringenden Einsicht aus, da hielt ich mich zu jedem noch so gefährlichen Abenteuer der Erkenntniß für geistesstark genug, und was ich durchdacht hatte, galt mir als unumstößlich und wahrhaft, weil es durchdacht war.

Sogleich verwandte ich nun die gerngegönnte Muße auf das beabsichtigte Werk. Wie fleißig ich mich aber auch bemühte, alle Anstrengung blieb vergeblich. Spät erst sah ich ein, daß ich auf einem schiefgelegten Grundsteine fortzubauen im Begriff war. Die Oper stand isolirt vor mir da, sie war mir Eins und Alles geworden, und ich wollte nun Eins und Alles darin wiederfinden. Zufällig stimmte ein Anakreontisches Lied mit Leporello's lustigem Aufzählen und Schildern von Don Juans stets gewechselten Schönen zusammen, und nun hielt ich an der tiefsinnigen Entdeckung fest: Don Juan sey ein Held griechischer Liebe, welche der sinnlichen Schönheit opferte, ohne sie von jener geistigen Innigkeit des Herzens läutern und verewigen zu lassen. Der ganze Stoff gestaltete sich mir dadurch zu einem tragischen Kampf ächter Sittlichkeit der Familie und der sorglos umherflatternden Liebe zu Schönheit und Genuß, welche in diesem Widerstreit zu Unrecht und Sünde verkehrt, von dem schmählich ermordeten doch aus dem Grabe wiederkehrenden Geist der Familie in Don Juans Ende ihre zeitliche Bestrafung erhalte, und der ewigen Verdam-

mung überantwortet werde. Meine theaterkundige Wirthin lachte mich jedoch, als ich ihr gelegentlich auf Spaziergängen von solchen Dingen sprach, mit meiner griechischen Don Juansliebe und meinem Anakreontischen Leporello nach Verdienst aus, indem sie mich mit der Neuigkeit beschenkte, daß schon zu ihrer Kinderzeit Don Juan nichts als der erdenkbar liebenswürdigste Roué gewesen sey. Zu gleicher Zeit kamen mir die Hoffmann'schen Phantasien in die Hände. Aus ihnen sprühte mir ein neues Bild blendend entgegen. Hier fand Don Juan die Apotheose seiner Macht; sowohl durch eigene geistig sinnliche Gewalt, als auch durch die Gluth, die in jedem Weibe schlummre, und zur rechten Stunde entzündet, auch die Widerstrebende mit Feuergewalt durchlodere, wird Don Juan als unwiderstehlich geschildert. Doch diese brennende Auffassung beunruhigte mich nur, statt mich zu fördern. Da griff ich endlich zum Faust, und fand mich nun erst um ein gutes Stück vorwärts gerückt. Denn das Gerede von Don Juan, als dem liebenswürdigen Lebemann, war mir seit jeher verhaßt gewesen, und jetzt fiel es mir gar unerträglich, von der Elvira, die mein ganzes Herz gewonnen hatte, zu glauben, daß sie von solcher glänzenden Spiegelglätte sich habe täuschen lassen, welche die wechselnden Bilder der Schönheit nur auf der Oberfläche scheinen und wieder schwinden läßt. Um solchen Gesellen unter die Erde zu fördern, wäre es auch der Mühe werth gewesen, die großsinnige Anna zu seiner Verfolgerin zu erwählen, und den edlen Comthur von dem

Schlummer der Todten zu erwecken! Mit dem Werth seiner Feinde aber stieg mir auch Don Juans eigener Werth. Deßhalb wünschte ich ihn dem Goethe'schen Faust, von einer Seite wenigstens her, vergleichen zu dürfen. Faust will sein eigenstes Selbst in Gott, Welt und Natur empfinden, obschon er ihr selbstisch in Denken, Lieben, Begehren und Handeln gegenüber steht. Nun erfährt er wohl sein Denken als Irrthum, sein Handeln als Sünde, aber schmerzlich hofft er immer und immer aus diesem Meere des Irrthums wieder aufzutauchen, und durch diese wilden Wogen des Unrechts selber dem stets aus neblichter Ferne herüberwinkenden Gestade der Wahrheit zuzusteuern. Solcher Drang nach Wahrheit und solche Verzweiflung des Irrthums quält freilich Don Juan in keiner Weise. In kecker Selbstgewißheit steht er unerschütterlich da. Aber wie Faust will er sein ganzes Selbst genießen. Nicht im Denken, denn das Denken befriedigt nur den Geist; nicht in freier Thätigkeit für Vaterland und Stadt, für die Seinen, für Freunde und Genossen, denn in dieser Erweiterung verlöre er die innige Empfindung seines eigenen Ich. Er mag in Gott sich nicht versenken und durch die Adern der Natur nicht fließen, sondern will *menschliche* Wonne allein, die Wonne, den vollen Widerklang seiner Bryst aus einem andern Busen zu vernehmen, menschlich in allen Adern fühlen. Diesen Echogenuß des eigenen Ich gibt einzig die *Liebe*. Geist und Sinnen verschmelzt sie wunderbar und unzertrennlich, und drängt alles Wissen der inne-

ren und äußeren Welt, alles Wollen und Verlangen zu dieſem einen unendlichen Gefühl zuſammen, gebend ganz ſich zu empfangen. Von der Poeſie dieſer einen Empfindung iſt Don Juans Daſeyn durchglüht; nichts Anderes genügt ihm, befriedigt ihn.

Wo aber gäb' es ein weibliches Herz dem ſeinigen gleich? Die Einen verlangen Hab' und Gut und geordneten Hausſtand; die Anderen Mitempfindung für Eltern, Schwägerſchaft, Gott und Heilige; und den Dritten iſt die Liebe nur der kurze leuchtende Silberblick, kaum aufblitzend iſt er verſchwunden und eine nüchterne Proſa folgt dem lichten Scheine. Wie jede fordert, was er nicht zu geben vermag, kann ſich Don Juan an kein Weib für immer feſſeln, wenn auch ſo Manche, von dem Feuer ſeines Innern durchflammt, ihm die Wonne jenes flüchtigen Silberblicks geopfert hat. Das Glück ſolches Augenblickes in ganzer Fülle zu genießen, ſchlürft er den funkelnden Wein, um das klopfende Leben doppelt zu empfinden; und einen unendlichen Wechſel bietet ihm dieß Glück: ſcherzendes Verlangen, kühnes Vordringen, Wagen, Erwarten, Hoffen, Sehnſucht und Gewährung, Kampf und Sieg winken ihm in allen ihren Formen und Geſtalten, Abenteuer ohne Zahl beſeligen ihn, und der Verdruß des Mißlingens ſelber muß ihm die Luſt des Ueberwindens noch würzen; für dieſen Sieg bildet er jede angeborne Gabe zur Vollendung aus, die Kunſt des Reizens wie das kecke Stürmen, die ſüße Bitte wie die Gewalt der Leidenſchaft, gebraucht er zur gehörigen Stunde, und

jeder feinen Windung innerhalb dieſer Gränzen gelingt ihm ſich zu fügen; er hat die Cirkel des bunten Lebens hundertmal durchgemacht, und dennoch weiß er ſie ſtets in neuer Schwingung und veränderten Bahnen zu durchlaufen.

Welch ein beſeelendes Gefühl, auf dieſen heitern Höhen eines freien Lebens zu ſtehn, entfeſſelt von allen Banden, welche Andre zwängen, hinter ſich werfend alle Kümmerniß, Sorge und Noth ſpießbürgerlicher Geſchäftigkeit, alle drückende Pflicht, allen Gegenkampf ſtreitender Verhältniſſe, alle Angſt, allen Schmerz des Verluſtes, während ſich im frohen Genuſſe der Gegenwart nur die Erinnerung vergangener Freuden dem Hoffnungsblicke in die Zukunft zugeſellt! Dieſe Empfindung breitet über ſeine ganze Erſcheinung, über Alles, was er ſpricht und vollbringt, einen Glanz des Genuſſes, eine Wärme und Gluth, die eben ſo heimathlich lockt, als zehrend brennt, wenn ſie in dieſen dämoniſchen Kreis feſtgebannt hat. Von ſeinen Lippen klingt das Zauberwort einer Poeſie des Lebens, die aller Proſa entlaſtend, wie auf leichten Flügeln, weit über den Druck des Daſeyns forthebt; aber von dem erdichteten Gipfel plötzlich niedergeſunken fühlen ſich die ſo lieblich Gereizten zerſchmettert auf dem harten Felſenboden wirklicher Schmerzen.

Mitten in die geordnete Welt hineinverſetzt, muß dieſer Charakter, will er ſein Ziel verfolgen, Geſetzen und Pflichten Hohn ſprechen, die Unſchuld verführen, die Treue verrathen und überall kampfgerüſtet den rings-

erweckten Feinden ſich gegenüberſtellen. Aber Muth und Unerſchrockenheit verleihen ihm nur einen neuen Reiz, und wenn der Muth nicht ausreicht, allen Gefahren zu begegnen, geht er mit der Schlauheit ein kluges Bündniß ein, und die Verſtellung in der ganzen Schlangenglätte gebildeter Biegſamkeit lehrt ihn da ſich geſchmeidig hindurchwinden, wo das ſchlagende Wort und das blitzende Schwert eine gerade Bahn nicht zu brechen vermöchten.

So ſteht er in ſich feſt, aber bei ſcherzendem Uebermuth dennoch einſam da, und dieſe Einſamkeit treibt ihn nur raſcher zu immer erneut befriedigendem Genuß. Kein Gewiſſen ſpricht ihm zu, keine höhere Stimme mahnt ihn ab, und rings gehemmt wird ſein fröhlicher Muth zu einem zornigen Trotz, ſein Scherz zur verlachenden Bitterkeit. Der leidenſchaftlichen Tugend, der liebenden Treue weiß er ſich nur durch parodirenden Spott zu erwehren, während der Strudel des Genuſſes ſeiner Freude einen Zug der Wüſtheit beimiſcht, die ſich nach verſtärktem Taumel ſehnt, um dem nüchternen Gefühl augenblicklicher Leere zu entfliehen. Selbſt als der Tod an ſeiner Seite ſteht, haſcht er noch, ſeinen nun ergrimmenden Trotz aufrecht zu halten, nach Betäubung, und erſt als Eiſeskälte ſchaudernd ſtatt warmen Lebens durch ſeine Adern rieſelt, ſinkt er erſchreckt und furchtvoll in ſich zuſammen.

Dieß ungefähr, ſo weit ich mich entſinne, war das allgemeine Bild, das ich mir, von der Muſik her, vom Don Juan entwarf. Indem ich es von Neuem wieder-

hole, kann ich es weder verwerfen noch rechtfertigen, da ich ſeit lange ſchon dem Kreiſe, welchem es angehört, allzufern ſtehe. Nur ſo viel weiß ich, daß ich auch jetzt noch keiner Aufführung dieſer Oper, wie ſie uns gegenwärtig in Deutſchland geboten wird, ohne Indignation und Aerger beizuwohnen vermag. Keine andere Muſik muß ſich ſo beleidigenden Mißgriffen gutwillig hergeben, als dieſe. Aller Duft verweht, aller Farbenglanz verwiſcht ſich unter dieſen rohen Händen, und es bleibt nichts als die kahle, erbärmliche Proſa übrig. Selbſt von den ausgezeichneten Sängern der Pariſer italieniſchen Oper habe ich den Don Juan nicht zu hören gewagt, weil eine hochaufgeſchoſſene dürre Figur mit ſchwertſcharfer Stimme die Elvire ſang. Der Elvira aber und dem Leporello hatte ich meine volle Liebe auch damals noch bewahrt.

Leporello nun nahm in meiner Einſamkeit das nächſte Nachdenken in Anſpruch. Er ſchien mir zu Don Juan, dieſem wirklichen irrenden Ritter der Liebe, zu gehören, wie der unvergleichliche Sancho zu jenem romanträumenden Helden von der triſten Geſtalt. Leporello iſt an Don Juan als ſein komiſches Gegenbild geſchloſſen. Wo ſein freudedürſtender Herr genießt, hat er das Zuſehn, das Warten und Aufwarten, wo jener in feſter Tapferkeit aufrecht ſteht, zittert und bebt er, ein ſtets bewegliches Eſpenlaub, wo jener gewandt ſich hier und dorthin zu drehen verſteht, iſt er täppiſch, verdrießlich, wo jener lacht und wo der Gaſtgeber ſeinen Hals aus der Schlinge zieht, muß er ſeinen

nen Rücken oft genug preisgeben; er iſt ihm durchweg behülflich, und verräth ihn doch gern; er will ihm entfliehen, und kann doch nicht von ihm laſſen. Aber alle dieſe zu Tage liegenden Züge genügten mir in keiner Weiſe; ſolcher Diener gibt es zum Ueberdruß ſchon in alten und neuen Luſtſpielen und komiſchen Opern. Ich that mir auf eine ganz andere Entdeckung viel zu Gute. Leporello ſollte das in tiefer Komik entfalten, was in tragiſchem Gegenſatze ſich in dem anderweitigen Verlaufe widerſtreitet und löſ't. Das abenteuernde Leben Don Juans behagt ihm unſäglich, aber er iſt nicht, wie dieſer, mit Leib und Seele daran durch Bedürfniß und Charakter gefeſſelt, ſondern eben ſo ſehr darüber hinaus, und wie er durch ſeine eigenen Schwächen den Vorzügen ſeines Herrn gegenüber lächerlich wird, ſo weiß er auch, was dieſem als höchſtes Lebensziel gilt, durchzuziehen und zu nichte zu machen. Er ſtellt ſich über ihn, und darf das große Wort in der Oper haben. Doch auch hierbei wiederum bleibt er nicht ſtehen. Denn darin liegt die höhere Komik, daß ſie nicht nur Unrecht, Irrthum, Thorheit, Willkür, Unſinn und jede ihrem wahren Weſen widerſprechende Erſcheinung durch die Art ihrer Darſtellung auflöſ't, ſondern zugleich unſerm Blick auch in die Tiefe des Rechten einzudringen erlaubt. Dem herrlichen Sancho auf ſeinem Grauen gibt ein geſunder Alltagsverſtand dennoch manch treffenden Gedankenblitz in den Mund, und ſelbſt durch Don Quixote's Narrheit leuchtet zugleich der volle

Glanz der Liebe, Ehre und ritterlichen Tugend. Aehnlich erhebt auch Leporello sich über seine eigenen Lächerlichkeiten. Mitten aus dem dienstwilligen Schäkern bricht plötzlich ein richtender Ton des Ernstes hervor, und seine Furcht veredelt sich zu ahnendem Schauer, wo er in die Nähe des machthabenden Geistes tritt. Dieser lebendige Wechsel von Tiefe des Ernstes wie des Scherzes, das ergänzende Ineinanderspielen der ächten und falschen Empfindung, verleiht seinem Charakter eine Gewalt der Komik, welche aus der tragischen Grundlage herausgearbeitet nur schlagender wirkt. —

Mit hundert Stellen gedachte ich diese Ansicht durch die Musik selber zu belegen. Doch wie könnte ich sie jetzt wieder zusammenfinden!

Kaum hatte ich mir in dieser Weise Leporello als schwerste Last von der Seele gewälzt, und fühlte mich froh und ledig, als mir nun auch wie mit einem Zauberschlage jedes Dunkel in Elvirens Charakter aufgehellt schien. Ihre Jugend ist in der Einsamkeit eines reichen Landsitzes, ohne daß ihr irgend ein Wunsch unbefriedigt geblieben wäre, dahingeschwunden. Eine zärtliche Mutter leitete ihre Kindheit, doch ein allzu früher Tod raffte dieselbe schonungslos hin. Sich selbst überlassen wuchs nun die Jungfrau heran, äußerlich in der Nähe eines stolzen, tapfern Vaters glücklich, der, obschon voll Liebe für sie, dennoch dieß sich selbst noch unklare Herz mit allen den geheimen Wünschen einer unbestimmten Sehnsucht weder zu ver-

stehen, noch mit dem Ernst seines männlichen Sinnes ganz zu befriedigen vermochte. Ich sehe Elviren lebendig in ihrer schönsten Blüthe vor mir: mit hoher, schlanker Gestalt steht sie da; durch den feuchten Glanzschleier des tiefblauen Auges blickt dennoch die innerste Seele schwärmerisch hindurch; das Haar muß castanienbraun seyn, die Stirne hoch; und um die zartschwellenden Lippen gewahre ich jenen Zug unaussprechlicher Zärtlichkeit, welche bei der Ahnung selbst des höchsten Glücks wie in leisem Schmerz wehmüthig zuckt. Ihr Inneres, wenig mit der Welt und ihrem Treiben bekannt, fühlt sich in dem reinen Elemente der Liebe allein heimisch, aber nicht schwül und ermattet, sondern wie der adelige Schwan auf grundlosem Weiher seine stillen Kreise zieht, indeß ein erfrischender Luftzug durch das Röhricht rauscht, und der milde Abendstern in den blauen Fluthen sich zitternd widerspiegelt. Der innere Stolz und Muth der kräftigen Seele deutet auf manchen schweren Kampf mit der liebebedürftigen Zärtlichkeit; doch seit sie an ihrer Mutter Grab betet, wendet sich ihr frommer Sinn zu letztem Trost an die ewige Mutter Gottes. — Dieses Trostes bedarf die Arme nur allzu bald; ein plötzlicher Tod reißt auch den Vater von ihrer Seite: sie steht verlassen da. Nun erscheint Don Juan der Trauernden, herbeigezogen von dem Rufe ihrer allbewunderten Schönheit; unwiderstehlich von ihr hingerissen, seit er sie das erstemal gesehen. Denn glauben Sie es dem geschwätzigen Leporello nicht, daß jedes

Weib dem Don Juan gerecht sey; nur das Ungewöhnliche kann ihn zum Liebeskampfe begeistern und im Siege befriedigen. Welch eine neue Welt eröffnet sich jetzt vor Elvirens Blicken bei dem Werben dieses Liebe Gebietenden, der vor ihr allen Reichthum, den er nur in sich zu finden vermag, verschwenderisch ausbreitet. Die Knospe ihres Herzens erschließt sich plötzlich vor dem warmen Sonnenblick seines Auges, und sie ahnt eine Wonne, die unermeßlich seyn muß. In ihm erblickt sie den Wunsch, den Halt ihres ganzen Lebens, ihm gibt sie sich um so ausschließlicher hin, als in der weiten Welt kein Wesen lebt, dem sie sonst noch Neigung und Liebe spenden könnte. Dieser Eine, mit all seiner äußern Schönheit und innern Poesie, macht nun ihre Welt aus, und selbst eine geheime Angst, die sie unbewußt zurückhalten will, treibt sie wie in unaufhaltsamer Nothwendigkeit um so mächtiger an, sich ihm unbedingt hinzugeben. Sie ist sein Weib, und nun kennt sie ein unbegränztes Glück. Unglückselige! Ihr Gatte verschwindet, sie sieht sich verschmäht, verlassen. Da geschieht der schmerzliche Bruch in ihrem Innern, an dessen tragischer Klage dieser stolze, liebesstumme Schwan sein Leben aushaucht. Verabscheuungswürdig hat der unedle Mann die Treue verrathen, ihre Ehre verletzt, ihr ganzes Glück verächtlich zertreten. Vergebens sieht sie sich nach einem Retter, einem Rächer um. Sie steht allein in der Welt; sie selber muß den Meineidigen verfolgen, finden, bestrafen. Ihren ganzen Stolz, allen Muth ihres Schmerzes, ihre gesammte

Stärke rafft sie zusammen. Aber wie kann sie den verabscheuen, den sie allein auf Erden mit jeder Seelenkraft liebt, der in ihr Herz eine Seligkeit ergossen, welche unendlich schien. Ach! und nicht ihr allein ist der Ungetreue, er ist jedem Edlen und Guten im Himmel und Erde entfremdet. So kann sie ihn nur hassen und kann ihn nur lieben; sie muß sich ewig von ihm trennen, und mit ihm und nur mit ihm vereint zu leben, ist die erste und letzte Forderung ihrer Brust; sie kann seine Seele nur verloren geben, und doch, seine Seele zu retten, ist der einzige glühende Wunsch ihres reinen Herzens.

Es waren sommerwarme Herbsttage, die Gebirgsgegend freundlich, durch frische Wiesen wand sich der angeschwellte Fluß, und strömte hier in geflügelter Eil', dort beruhigt und langsam an den weidenbewachsenen Ufern vorüber. Eine roh aus Felsstücken übergewölbte Brücke, welche der buntbemalte Nepomuck mit seinem messingenen Heiligenscheine seltsam zierte, gab die Aussicht auf ein nahes Wehr und eine halbversteckte Mühle. Dort stand ich oft und horchte dem gleichmäßigen Rauschen des Wassers, indeß mir Don Juans kühner Trotz in die Ohren klang, wenn er die Feinde drohend gegen sich anstürmen hört und doch nicht erzittert; oder ich vernahm Elvira's mitleidsflehende Stimme, mit der sie rührend den strengen Freunden Schonung für den geliebten Gatten abzudringen versucht, — bis die letzten Mahnungs- und Verdammungsworte des steiner-

nen Gastrt auf mich eindrangen, und wie sie mich stets bedrängstigten, auch diesmal in die Weite trieben. Am Liebsten aber schritt ich des Morgens einsam einem nahen Bergesabhang zu, den ein dichter Fichtenwald bis gegen den feinerdenden Gipfel hinauf umkränzte. Das frischeste Rasengrün, von Zierenkräutern, die der Herbst schon reichlich zu färben anfing, reich besäet, breitete sich in diesen immer kühlen Schatten wie ein Sammtteppich aus, auf dem die Sonnenblicke in goldenen Tanzlichtern gleich muthwilligen Kindern hin und wiederspielten. Hier, wenn der Wind durch die Zweige wehmüthig flüsterte, oder dumpf in monotoner Schwermuth rauschte, ergriff mich jenes räthselhafte Gefühl:

„Die mich erfreut,
Waldeinsamkeit."

und in diesen Träumen weitgreifender Sehnsucht überkam mich Anna's tiefe Klage, mit der sie im Gartett zu so unauslöschlicher Wirkung schnell an uns vorüberschreitet; oder beim lustigen Zwitschern der Herbstvögel wurden mich Zerlinens heitre Melodien, ihr girrendes Schwanken, ihre schmeichelnd schuldbewußte Hingebung, ihre scheumisch innige Liebesfülle, mit der sie Masetto's Zürnen und seine Wunden zu heilen verspricht. Und wenn ich nun aufschaute, und der blaue Himmel so hell durch die dunkeln Nadelzweige äugte, als gäbe es hier unten keine Drangsal und Kümmerniß mehr, dann erschien mir Don Juan in seiner lieblichen Gestalt. Doch nur zu bald empfand ich, welch entgegengesetzte Ueberzeugungen mich für's ganze Leben verpflichtet hätten, und

ſympathiſirte einzig mit dem treuen Ottavio, der ſtets jenem Glücke fern bleibt, welches das unwandelbare Ziel jeder reinen Liebe iſt. Aufgeſchreckt aus dem ſüßlichen Sinnen erſtieg ich dann vollends den Gipfel des Berges, und wenn die Mittagsſchwüle über der Ebene zitterte und der blaue Gebirgskamm ſich in weiße Schleier hüllte, lag ich unter der hochſtämmigen Buche, die vor dem Pachthofe ſtand, und ſuchte vergebens in allen Gegenden der Windroſe nur eine Stelle, zu der ſich auch in die weiteſte Ferne mein Blick theilnehmend wenden könnte.

Kehrte ich endlich in das einſame Arbeitszimmer zurück, dann ſchlug ich die Oper auf, und las und ſang und ſpielte, um das Erſonnene prüfend zu beſtätigen oder zu verwerfen. Und dieſer Haſt hätte ſelbſt der Mangel aller techniſchen Vorkenntniß und Geſchicklichkeit einen neuen Reiz verſchafft, wäre nicht gerade durch dieſes Hemmniß der Eifer bis zu krankhafter Heftigkeit geſtiegen. Denn der unendliche Genuß lag nur in dem Verſinken in das vollendete Kunſtwerk. Wollt' ich es aber denkend wiedererzeugen, ſo ward ich immer in neue Zweifel, Widerſprüche und Verwirrung zurückgeworfen, deren Dunkel nur ſchwand, wenn ich mich dem ruhigen Beſchauen und Empfinden ganz wieder dahingeben konnte. Aus ſolchem Anſchauen aber entſprang mir dann ein Quell des Troſtes, dem für mich keine andere Erhebung und Ergebung zur Seite zu ſtellen war.

Es dauerte einige Zeit, bevor ich mich entſchließen konnte, der edlen Anna bis auf den Grund des Herzens zu ſchauen. Das in phantaſtiſcher Begeiſterung gefaßte Bild, welches Hoffmann von ihr entwirft, hatte mich auf viele Tage verwirrt. In der Anſicht, daß Don Juan auch über ſie den Sieg davon getragen, und daß nur aus ſolcher Schuld das Räthſel ihrer leidenſchaftlichen Verfolgung, ihres namenloſen Jammers, ihrer ergreifenden Klagen vollſtändig zu erklären ſey, lag ſo viel Verführeriſches, Don Juan ward ſo ſehr dadurch erheben, daß ich bei dem Reiz der Neuheit faſt davon, gleich der Donna, wäre verlockt und überwältigt worden. Und doch widerſtrebte die lange Gewohnheit einer früheren entgegengeſetzten Auffaſſung, und ich weiß nicht welch ein Gefühl des Edlen und Sittlichen, immer von Neuem; daß kein Weib, auch das reinſte nicht, wenn erſt das Blut feuriger durch ihre Adern rollt, und die Phantaſie zu wilderem Fluge die Schwingen hebt, in unglückſeliger Stunde den dringenden Wünſchen widerſtehen könne, dieſe düſtere Annahme, welche im Hintergrunde von Hoffmanns Seele ſchlummert, widerſtand mir von ganzem Herzen. Mochte ich wollen oder nicht, ich ſah mich genöthigt, für das Geheimniß dieſer groſſartigen Leidenſchaft ein reineres Wort der Löſung aufzufinden. Die Leidenſchaft der Liebe konnte nicht der Grundzug in Anna's Charakter ſeyn. Gerade darin unterſchied ſie ſich weſentlich von der nur Liebe athmenden Elvire; Beide gleich edel und hochherzig, bewegen ſich dennoch in verſchiedenartigſten Sphären.

Anna, großgezogen von einem Vater, der als das kräftige Urbild väterlicher Liebe, ſtrenger Sitte und der unbefleckteſten Familien- und Standesehre vor ihr daſtand, konnte ſich dieſem Vorbilde um ſo enger anſchlieſſen, je weniger ſie jemals die zarte Liebe einer Mutter empfunden hatte. Die Stunde ihrer Geburt war die Todesſtunde ihrer Mutter geweſen. Unbewußt erſt, dann immer bewußter ſich ihrem Vater nachzubilden, als Weib zu werden, was er als Jüngling und Mann geweſen, was er als Greis noch war, wurde nun das einzige Ziel ihres Lebens. Die ganze Hoheit des weiblichen Charakters, die unantaſtbare Sittlichkeit, den reinen Spiegel der Ehre vollſtändig in ſich darzuſtellen, war ihr liebſtes Streben und ihr nie getrübter Genuß. So verbindet ſich in ihr durch den ſeltenen Verein widerſprechender Naturgaben ein tiefer faſt männlicher Ernſt und Muth mit der weiblichſten Zartheit, ja ſelbſt mit einer Eiferſucht der Ehre und Reinheit, welche bei dem Schein der Verletzung ſchon zu der heftigſten Leidenſchaftlichkeit ſich fortgeriſſen fühlt. Noch aber ſtörte kein unglückliches Ereigniß die ſchöne Harmonie ihres Innern. Mit ſtiller Leidenſchaft der Liebe ſchaut ſie auf den einen Lichtpunkt ihres Daſeyns, auf ihren Vater, der ſeit ihren erſten Stunden ihr ein milder Leitſtern und feſte Stütze geweſen iſt, und in gleichem Sinne hat ſie ſich, hat der Vater ſie dem redlichen Ottavio verlobt. Sie liebt den trefflichen Mann als Freund und Sohn ihres Vaters, als künftigen Gatten, als einen neuen Glanz, welcher den mit ihr ver-

lischenden Ruhm und die Hoheit ihres eigenen Stammes nicht überstrahlen, doch vermehren werde.

Mitten in der Aussicht und Sicherheit dieses Glückes naht ihr des Verlobten falscher Freund, Don Juan. Sie glaubt den Geliebten zu umfassen: ein Verräther hat sie durch sein Bild getäuscht, und droht unsagbar an ihr zu frevein. Da gähren alle Mächte der Leidenschaft in ihr auf, solch freches Unterfangen fordert Strafe, Tod. Aber ach! der erste Versuch kostet dem Vater das Leben. Nun ist ihr ganzes Innere zerrüttet; sie selbst vor sich selber entehrt, und der Schamloseste unter den Menschen ist der Mörder ihres Vaters. Die Klage verstummt; in diesem leidenschaftlichen Herzen, scheint es, hat nur die Rache noch Raum. Doch bleibt diese Rache keine tobende Leidenschaft, sie wird die heilige Religion ihres Herzens, deren Tröstung nur der nie endende Schmerz über den unwiederbringlichen Verlust trübt. An der Hand des Geliebten, stets ihn spornend, wie ein edler Reiter das treue Roß dem Feinde entgegentreibt, zieht sie aus, um den zu suchen, der ihr den Vater erschlagen hat. Elvira begegnet ihr, die Schönheit, der Zorn der Liebenden flößt ihr Theilnahme ein, sie erfährt das Schicksal der Verrathenen, und nimmt die Verlassene als Rachegefährtin auf. Aber sie schließt mit ihr kein Bündniß der Freundschaft, die liebende Gattin steht ihr allzufern.

Die Rache verzögert sich, alle Versuche mißlingen. Da zittert in ihrem Innern eine Klage auf, die inniger, edler nicht zu erdenken ist. Und von nun an

wird der Schmerz ihr Labsal, und wenn der Geliebte sie grausam schilt, daß sie sein Glück nicht beschleunigen wolle, fühlt sie nur allzu scharf, keine Liebe des Verlobten kann ihr Ersatz gewähren, die, was ihr die Liebe, die Ehe genußreich machen sollte, verloren hat; selbst als der Geist des Vaters aus dem Marmorsarge sich erhoben hat, schiebt sie die Aussicht auf Glück in die Ferne hinaus, um ganz der Trauer einer in allen Tiefen verletzten Jungfrau und Tochter zu leben. Ob nicht aber in unbewachten Augenblicken, jetzt, da der wahre Gegenstand ihrer Liebe bei den Todten weilt und der Schmerz ihr strenges Herz erweicht hat, unbewußt vielleicht dennoch eine unbekannte Sehnsucht der Liebe ihre Brust durchbebt, um ihren Schmerz noch zu vertiefen, das möchte ich unsern entscheiden. Doch wenn dieses einsame Herz das Bedürfniß voller Liebe feuriger empfinden sollte, dann erst würde es in Ottavio's Zärtlichkeit vergebens Befriedigung suchen, und wenn es jetzt wissentlich die Wünsche des Bräutigams nicht erfüllt, weil es noch das Trauergewand mit dem Hochzeitkleide nicht zu vertauschen vermag, würd' es ihm dann am Altare selbst mit der ewigen Treue eine ewige Liebe nicht schwören können.

Nur für dieses Bild der Anna fand ich in der Oper die entsprechenden Töne, für das Hoffmann'sche nicht. Und was mich noch mehr bestärkte, nur so konnte ich Elvirens und Anna's Charakter gehörig auseinanderhalten. Die verrathene liebende Gattin gab mir den schönsten Gegensatz gegen die verletzte ehrenreine Jungfrau

und liebende Tochter, die zwiſchen Rache und Zärtlichkeit ſchwankende Elvire ſtand treffend nur dem feſten immer mehr von Leidenſchaft ſich reinigenden hohen Muthe Anna's gegenüber. Vereinigte beide die Gleichheit der Schuld, ſo würde in dieſem reichen Gemälde ganz die volle Sittlichkeit fehlen, die ſich ſelbſt durch die Anlockung ſchon aufs ſchmählichſte verletzt findet.

Nun, bildete ich mir ein, ſey einer ſolchen Anna gegenüber auch der Octavio leichter zu erklären. Von jeher hatte ich eine Art Vorliebe für dieſe treue, wackere Seele gehegt, und mich oft genug über das Lächeln ereifert, mit dem man ihn gewöhnlich als zärtlich wohl anerkennt, aber als ſchwach halb verächtlich behandelt. So verachtenswerth war er mir nicht. Denn er ſchien mir in Geſinnung ſtets lobenswerth, voll Gemüth, von redlichem Willen, ſelbſt tapfer, wenn es die Ehre erheiſchen würde, obſchon kein Held. Freilich iſt er nicht leidenſchaftlichen Temperaments, denn Anna erſt fordert ihn zur Rache auf, und glaubt ihn auch ſpäter noch antreiben zu müſſen; doch auch der Trägheit iſt er nicht zu beſchuldigen, ſondern eine überlegende Ruhe zeichnet ihn aus. Die Gabe, in Allem ein ſichres Maß zu halten, die ihm die Natur verliehen, hat er von früh an auszubilden für Pflicht gehalten. Der Geliebten widmet er die zarteſte Sorge, und muß dennoch immer mit vollem Schmerze empfinden, daß er für ſie nicht, wie er es wünſchen muß, Alles in Allem, Gatte, Schutz, Vater und Rathgeber ſeyn könne. Daß ſie an Geiſt, Hoheit und Kraft ihn überrage, iſt er ſich

einzugeſtehen beſcheiden genug, aber er darf ſtolz darauf ſeyn, daß ihn Keiner an inniger Zärtlichkeit, unverbrüchlicher Treue und an Eifer ihr, der ſein Leben geweiht iſt, das Leben zu verſchönern, gleichkommen oder übertreffen werde. Er vereint Alles in ſich, was nur irgend ein tugendhaftes Weib bei der Wahl eines Gatten verlangen kann, der ihr im gleichen Laufe der Tage und Jahre ein dauerndes Glück zu ſichern gelobt hat. Nur die außerordentlichen Gefahren abzuwenden, den unabweisbaren Geſchicken eines ſtürmiſchen Lebens durch ſchnellen Entſchluß und verwegenen Muth zu begegnen, möchte ihm die Kraft fehlen, und ein ſchweres Unglück, wenn es einbricht, würde er mehr durch die gleichmäßige Ruhe einer ſorgſamen Freundſchaft langſam lindern, als den Schmerz ſelber durch die bei Leiden und Verluſt erſt vollſtändig ſich erſchließenden Tiefen des Geiſtes zu einer neuen Quelle des Glücks verwandeln können. — Deßhalb ſteht er der begabteren Geliebten willig nach, und wenn er auch oft bei dem Verfolgungs- und Rachegeſchäft, das er in Geſellſchaft der ſchönen Begleiterinnen zu betreiben hat, als Verkämpfer hervortritt, ſo geſchieht es faſt mehr des männlich ritterlichen Anſtandes, als ſeines vordringenden Muthes wegen. Hauptſächlich aber geht ihm ab, womit Don Juan ſo reichhaltig ausgeſtattet iſt: hinreißende Liebenswürdigkeit, Lebensgluth, Keckheit, die ſich in bunten Abenteuern gefällt, heitere Sorgloſigkeit und innere Poeſie, welche, da ſie in der Proſa der gewöhnlichen Tage und Stunden ſich nicht genügen kann, jede Situation, jeden Zufall

schöpferisch ergreift und gestaltet, und sollte die Welt bestehender Gesetze und sittlicher Forderungen auch darüber zu Grunde gehen, dennoch alle ihre Bedürfnisse befriedigen muß. Er würde nur für das kämpfen, was Don Juan weit von sich fortwirft. So gewinnt er zwar an sittlichem Werth so viel, als Don Juan absichtlich verliert, aber er kann weder der Geist, noch das Fleisch und Blut seyn, das diesen wilden Abenteurer zu bestrafen ächten Beruf hat.

Welche Eil mich vorwärts drängte, mußte in diesen Tagen auch Zerline und ihr treuer Masetto empfinden, die mir kaum noch hätten Theilnahme abgewinnen können, wären sie nicht in steter Verbindung mit Don Juan, mit Anna und Elvire aufgetreten. Von Masetto war wenig zu sagen. Er zeigte sich mir als ein aufrichtiger, guter, lustiger Bursch, nicht einfältig genug, um sich von seiner jungen Braut und dem ausgelernten großen Herrn hinters Licht führen zu lassen, aber auch von Außen und Innen nicht so reichlich ausgestattet, um ein liebefrohes Mädchen vor jeder weiteren Absackung durch seine eigene Liebe schon sicher zu stellen. Doch lächerlich, dumm und roh, wie man ihn häufig genug darstellen sieht, erwies er sich mir nicht, dagegen argwöhnisch, ohne Umstände gerade heraus, entschlossener und mit kräftigerem Bauernmuthe, als der anstandsvolle milde Ottavio, dem er nach seiner Weise in Treue, wackerer Gesinnung nicht nachstand, so daß

ihm ein gutgeartetes Kind ſeines Standes das ganze Lebenswohl und Wehe ſicher anvertrauen konnte.

Bei Zerlinen mußte ich immer und immer ſtreng auf die Muſik blicken, und alle ſonſtigen Erinnerungen bei Seite ſchieben. Denn kein Charakter iſt wohl häufiger vergriffen, als der dieſer ſüßen, lieben Kleinen. Es koſtete viele Mühe, ehe ich alle die Kammermädchencoquetterie, Vorzimmerſprödigkeit und Zofenheuchelei, die ich durch die mannichfachſten Darſtellungen zum Verzweifeln feſt eingeprägt fand, aus dem Gedächtniß vertilgen konnte. Vor Allem ſtritt ich für Zerlinens geſunde Unverdorbenheit, und glaubte dadurch ſchon viel gewonnen zu haben. Ganz klar jedoch trat mir das liebenswürdige Naturgebilde ihres Charakters entgegen, wenn ich mir Zerlinen zwiſchen Anna und Elvira ſtellte, obſchon ſie hinter beide zurücktreten muß. Mit Elviren hat ſie die angeborne Zärtlichkeit des Herzens, das innige Bedürfniß nach Liebe, das Ueberſtrömen hingebender Neigung gemein, welche ihr junges Herz faſt zu zerſprengen drohte. Doch ſchien dieß Gefühl bei ihr friſcher, ländlicher, naturnäher. Maſetto iſt ihr verlobt, und ſie liebt ihn, wie wackere Mädchen lieben; weil er gut, weil er brav, weil er ihr Liebhaber iſt, Haus und Hof wohlbeſtellt, und das hergebrachte Jawort von Vaters und Mutters Seite hat. Aber kann er dieß volle Herz ganz befriedigen? Sie fragt danach nicht, denn weiß ſie doch ſelber nicht, wie und was ſie liebt. Jetzt aber tritt Don Juan mit allem Reiz der Schönheit, neu, lockend, ſieggewohnt, ſelber von die-

ſer noch unbefleckten Unſchuld zur Liebe hingeriſſen, in den bisher einförmigen Kreis ihres Lebens. Tauſend Ahnungen ſind plötzlich in ihr erwacht, eine neue Welt ihrem Blicke erſchloſſen, als er ihre Hand ergreift, die ſeinige und mit dieſer ein unendlich Glück bietet. Dieß Glück iſt kurz; Elvira enttäuſcht ſie grauſam, und nun erſt fühlt ſie, wie ſchwer der arme Maſetto die angethane Kränkung empfinden müſſe. Aber ſchon haben ihre Lippen den Rand des Taumelkeiches berührt, von dem auch der Beſte nicht ungeſtraft koſtet. Was ſie in der Freudetrunkenheit des Feſtes beginnt, was ſie begehren, was ſie verſagen möchte, ſie weiß es nicht; halb willig, halb mit Zwang folgt ſie dem Frevler — aber ein Gott beſchützt, die Ihrigen befreien ſie. Jetzt kennt ſie die ganze Tücke des Verräthers, und auf einmal iſt alle Liebe für ihn erloſchen; tugendhaft wie Anna ſtellt ſie ſich in die Reihe ſeiner Feinde, ſeiner Verfolger. Nun kann es ihrer Bruſt nicht mehr unklar bleiben, welch ein reicher Schatz, welche feſte Stütze ein wackrer Mann ſey; ſie gehört in voller Treue ihrem Maſetto an. Ihm allein widmet ſie die Ueberfülle ihrer Liebe, und wenn ſie ihn vielleicht überragen mag, ſo wird ſie durch Schalkheit und ſchuldloſe Neckerei nur um ſo liebenswürdiger, da dieſe heitre Luſt aus einem gereinigten Herzen kommt. Wie glücklich darf ſie ſich ſchätzen; vor Anna's tiefem Schmerz bewahrt ſie die mindere Tiefe ihres Geiſtes, vor Elvirens Klage ein günſtiges Loos, das ihr in beſchränktem Kreiſe einen treuen Gefährten in Freude und Kummer beſchieden hat.

Die

Die Flammen ihrer Zärtlichkeit werden langſam verglühen, und ein gütiger Gott, der ſie gerettet, möge ſie vor der fortbrennenden Erinnerung an jenen ſüßen Rauſch bewahren, der wenige Augenblicke lang ſie über ſich ſelbſt und alles frühere Bewußtſeyn hinaus wie auf leichten Wolken ſelig gewiegt hatte.

Nun ſtand nur noch die ehrfurchtgebietende Geſtalt des Comthur vor mir da, der ich mich bisher zutraulich näher zu treten immer geſcheut hatte. Denn hätten ſeine ernſten Mahnungen auch von meinem Thun und Treiben, Empfinden und Verlangen Rechenſchaft gefordert, faſt war ich mir bewußt, würde auch ich vor der richtenden Strenge und dem Grabeshauche ſeiner Stimme nicht ungebeugt haben daſtehen können. Doch ihm gebührt nicht nur das Wort, ſondern auch die That. Was weder Anna noch ihr Beſchützer, weder Zerline noch Maſetto zu Ende zu führen vermögen, vollbringt er allein. Dieß ſtrafende Richteramt theilt ſchon der Dichter dem ſteinernen Gaſte zu. Und in dieſem Sinne ſchien mir der edle Greis auch vom Componiſten durchgängig meiſterhaft aufgefaßt zu ſeyn. Er blitzt als das Schwert in der ſchickſalsvollen Hand göttlicher Gerechtigkeit, und erſcheint als der reine Geiſt der Sittlichkeit, der aller Unbill, Verletzung und Verſpottung zum Trotz ſiegreich in der Welt ſeine Herrſchaft wiederherſtellt. Die übrigen Charaktere läßt die Muſik ſich in mannichfacher Individualität entfalten; den Comthur nicht. Unerſchütterlich ſtrenger, ſtrafender Ernſt

iſt die einzige Empfindung, mit welcher Don Pedro dem Verführer in der Introduction entgegentritt; in keinen Zorn bricht er aus, keine Leidenſchaft reißt ihn fort; ſelbſt als die Schleier des Todes ſein Auge umdunkeln, klingt kein Ton der Klage über die nun vaterloſe Tochter, kein hinſterbender Ruf der Liebe von ſeinen Lippen, und als er nun vom Pferde herab ſingt und endlich als Geiſt zu Don Juans Tiſch tritt — doch in die bodenloſe Tiefe dieſer Töne vermochte ich mich nicht zu ſtürzen.

Du findeſt mich jetzt auf der Rückreiſe zur Vaterſtadt wieder, nach welcher ich über Dresden heimzukehren gedachte. Es iſt ein unfreundlicher Herbſtmorgen, und mitten in einer öden Haide auf breitem, ſandigem Wege ſchleppt ein einſamer Gaul mein wunderliches Fuhrwerk. Aber die Zeit verging mir noch ſchnell genug, und da mich in den erſten Tagen kein Chauſſeegeräuſch, kein Geraſſel vorüberrollender Wagen ſtörte, ſondern die eigenen Räder ſich nur langſam durch die tiefen Sandfurchen ſchleiften, konnte ich mich ungeſtört in die angefangene Arbeit wieder vergraben. Die verſchiedenen Charaktere waren feſtgeſtellt, doch damit ſchien mir noch wenig gethan. Jetzt galt es, den dramatiſchen Verlauf des Ganzen vorüberzuführen, um auch von dieſer Seite her die Einſicht in die Vorzüglichkeit des Werks zu gewinnen. Blickt' ich nun zunächſt auf dasjenige, was den innerſten Kern der ganzen Handlung ausmacht, ſo hatte ich ſchon aus ſchlimmer Erfahrung gelernt, mich klug zu beſchränken und nicht

die ganze Welt in dieſer einen Oper wiederfinden zu wollen. Daß Don Juan in genußreicher Einſamkeit allen übrigen Geſtalten gegenüberſtehe, und nur um ſie zu reizen und an ihrer Sittlichkeit zu frevein zu ihnen herantrete, ergab ſich bald. Denn der Genuß allein genügt ihm nicht. Die Begier, allen Kreiſen ſittlicher Liebe, über die er ſich hinweggehoben, Trotz zu bieten, und wo es angeht, ſie zu vernichten, macht erſt das Maß ſeiner Freude voll. Dieſer verletzende Kampf mit jungfräulicher Ehre, kindlicher Liebe, ehelicher Treue, mit der reinen Neigung einer Braut, mit der vollen Tugend eines ſtrengen Vaters, mit dem heiligen Frieden des Grabes, dieſer Fehdehandſchuh, den Don Juan in Ernſt, Spott und Verachtung der ſittlichen Liebe in ihrem Leben und Tode zuwirft, ſchien mir der Angelpunkt, um den die Handlung in raſcher Bewegung ſich dreht.

Recht dramatiſch aber knüpft ſich der Verlauf von Juans Schickſal nur an die Eine That, die wir ſelber ihn vollbringen ſehen. Was er *vor* derſelben ſchon verſchuldet hat, die Untreue gegen Elviren, rankt ſich nur von neuem wieder düſter durch die ſchwarze That, damit ſein Frevel mehr und mehr bis zu *der* Unendlichkeit anwachſe, welche die höchſte Strafe unausbleiblich macht. Das epiſodiſche Liebesabenteuer mit Zerlinen dagegen, das in die Mitte ſeiner bisherigen und letzten Verbrechen fällt, konnte ich nur als den *Boden* betrachten, auf welchem alle heitere Lebensgluth, die ihn belebt, ihre verhältnißmäßig ſchuldloſere Hei-

math findet. Denn was er in diesem Kreise begeht, vertieft seine Schuld nicht; er hat schon an Elviren und Anna schwerer gesündigt, und so kann ihn an dieser Stelle der Blitz der Rache noch nicht treffen. — Man wirf nur einen Blick auf den ganzen Verlauf. Welch buntes Gewebe von Tönen, welches scheinbare Irrgewinde von Charakteren, Leidenschaften und Zwecken, von Gelingen und Mißglücken, welch ein unentwirrbarer Wechsel von Situationen, von Kampf und Befriedigung! Stets scheint dasselbe immer von neuem wieder hervorzutreten, und doch hat es jedesmal seine Gestalt ganz gewechselt; wir glauben diese Fülle nicht zusammenfassen zu können, und doch fügt sich das Einzelne wieder zwanglos zu größeren Massen aneinander; nun ragen diese Gipfelpunkte uns weit über alles dazwischen Liegende hinaus, und doch sind wir eben so schnell von der Ueberzeugung ergriffen, daß eine engere, lebendigere Verbindung nicht erdenkbar sey; die Uebergänge erscheinen uns so plötzlich, so überraschend, und dennoch sind wir jedesmal durch alles Vorhergehende vollständig vorbereitet. Deßhalb verwirrte mich auch die gewöhnliche scharfe Scheidung in zwei Acte nicht lange; so schnell als möglich faßte ich den Muth, mich nach einer vielseitiger sondernden und fester verknüpfenden Gliederung umzuschauen. Erst hierdurch, wie ich glaubte, gewann ich die rechte Klarheit. Jetzt breitete sich nach der einen Seite die leidenschaftlich ernste Introduction aus, in welcher die schwere That begangen, die Strafe vorbereitet wird; auf dem entgegengesetzten Endpunkte

ſtand zu abſchließender Verſöhnung das letzte Finale da, welches alle wechſelvolle Bewegung in ſeine Tiefen hineinzieht. Denn was Don Juan innerhalb jenes Anfanges und dieſes Endpunktes Heitres, Schmachvolles und Verbrecheriſches anſcheinend ohne Strafe durchführen konnte, treibt ihn gewaltſam wider Willen dieſem düſtren Ausgange zu. Nun bewegte ſich auch der ganze mittlere Verlauf in der lebendigſten Entwicklung vor meinen Blicken. Das eigentlich dramatiſche Centrum der Oper bildet jener heftigſte, aber vergebliche Kampf und Streit der Verfolgung, der im Finale des erſten Actes ſeine Spitze erreicht. Was ſich auch immer zwiſchen der Introduction und dieſem Finale begeben mag, das erſte Erſcheinen Elvira's, ihr Zorn, ihr Schmerz, Leporello's offenherzige Geſtändniſſe in Betreff ſeines Herrn, das ländliche Hochzeitsfeſt, Don Juans Liebeständeln mit Zerlinen; Anna's und Ottavio's Hinzutreten, ihr Erkennen des geſuchten Mörders; Don Juans ungetrübte Unternehmungsluſt — alles bereitet nur das tobende Gewühl des Finales vor, in welchem jeder bisherige Freund von ihm ſich ſcheidet, und alle Feinde ſich zu ſeinem vorzeitigen Verderben erfolglos gegen ihn vereinen. Doch gerade durch dieſe Sicherheit des Siegs wird der Sorgloſe nur immer gewiſſer durch ſtets gehäufte Frevel abwärts dem Abgrund, der ihn verſchlingen ſoll, zugeführt. Dieſe ſtraflos ſteigende Schuld darf nicht fehlen: ſein Maß muß voll ſeyn, ehe die Strafe vollgültig eintritt; er muß im Kreiſe ſeiner Unthaten das Entſetzliche began-

gen haben, ehe wir ihn können, ohne uns ſelber zu entſetzen, ins Grab ſinken ſehen. Deßhalb zerreißt Don Juan jetzt zuerſt durch den frechſten Spott neu-täuſchender Liebe Elvirens innerſte Seele; Anna, Otta-vio, Zerline und Maſetto finden ſich in ihren letzten Hoffnungen auf Rache betrogen, und müſſen den ver-lachenden Spott über ihre machtloſe Verfolgung dahin-nehmen, und als der allem Heiligen Hohnſprechende ſich nun an den Lebenden nicht mehr zu vergehen weiß, wendet er ſich mit ſeinem Spotte an das Grab der Ver-ſtorbenen. Da hat er den Tod zu ſich herangerufen, und den Kampf mit dem Tode hat noch kein Leben-diger beſtanden.

In ſolcher Weiſe ſchlingt ſich die Introduction und das letzte Finale um das ganze mittlere Bild der wechſel-vollſten Schmerzen, Kämpfe und Freuden, wie ein unendlicher Ring von Nacht, Verbrechen, Schauder, Tod, Strafe und Verſöhnung, übermächtig mit ſeinen Enden ineinandergreifend hin.

Die Wahl meines ſeltſamen Fuhrwerks rächte ſich unbarmherzig. Gleich am erſten Tage konnte der ab-gemüdete Gaul das vorgeſetzte Ziel nicht erreichen, und ich ſah mich in der elendeſten Bauernſchenke zu über-nachten genöthigt. Halb durchnäßt trat ich in die kah-len gelbgeſtrichenen vier Wände ein, in denen ich acht volle Stunden zubringen ſollte. Der Wind pfiff durch die ſchlechtverwahrten Fenſter, zwei ſchmutzige Schemel luden zum Stehen und Gehen ein, auf den einſamen

Tiſch in der Mitte des Zimmers wagte ich kaum meinen Clavierauszug zu legen, um vieles weniger war Speiſe und Trank ſeiner Oberfläche anzuvertrauen, und nun erſt das Lager. —

Doch es ſollte noch ſchlimmer kommen. Von der Reiſe, von Wein und Aerger erhitzt, warf ich mich endlich ermüdet über das Bett. Aber an Schlaf war nicht zu denken. Aus dem Schenkzimmer im Nebengebäude kreiſchte Weibergezänk, bäuriſche Männerſtimmen brummten unzufrieden drein, und ein Hofhund endete nur mit Keifen, wenn er aus dem lauten Bellen in ein heiſeres anhaltendes Heulen verfallen war. Dieſe Mißtöne miſchten ſich in meinem Ohr mit den wild durcheinander wirbelnden Melodien Don Juans zu der fürchterlichſten Muſik, die mich jemals gemartert hatte, und in dem ſchlafwachen Brüten, zu dem meine Verzweiflung ſich immer dumpfer verdüſterte, peinigte mich nun die Vorſtellung, das müſſe eine Strafe für alle muſikaliſchen Sünden ſeyn, die ich an dem höchſten Meiſterwerk zu begehen nicht aufhören könne. Ob dieß innere und äußere Toſen lange dauerte, weiß ich nicht, aber Mitternacht war ſchon vorüber, als nun erſt nach und nach alles in Schlaf zu verſinken begann. Endlich träufte nur der Regen noch taktmäßig von dem niedrigen Dache, und der feindſelige Kläffer bellte in unregelmäßigen Pauſen kurz dazwiſchen. Da raffte ich die wenigen letzten Kräfte zuſammen, und weil weder Schlummer noch Schlaf ſich einſtellen wollte, machte ich mir's ſo bequem, als thunlich war, um mich ganz

wieder auf das Eine hinzurichten, was mir in diesen Tagen allein Noth schien. Aber umsonst; noch wirrten die Gestalten chaotisch unter einander und veränderten alle den Charakter, den ich ihnen so mühsam beigelegt hatte. Elvira hegte, so schien es mir, eine geheime Leidenschaft zu Ottavio; Don Juan war, wie am Schluß sich entdeckte, ein Bruder der Anna, der ermordete Comthur hatte den Unglückssohn mit Elvirens früh dahingeschiedener Mutter erzeugt, und mußte nun zur Strafe seiner Sünden dem Grabe entsteigen und dem eigenen Sohne den Tod bringen. Alle drei, Anna, Don Juan und Don Pedro, unbewußt in grauenhafter Weise verwandt, richten sich wechselsweise zu Grunde, und an dem Grabe des verabscheuten Gatten bricht nun unwiderstehlich Elvira's Leidenschaft für Ottavio hervor, der ihr schwach wie immer seine Hand reicht; zu guter Letzt betrog noch der schäkernde Leporello den dummen Maſetto um seine leichtfertige Zerline, und so schloß das Ganze mit einem doppelten Hochzeitstage und dem fröhlichen Marsch, durch welchen aber mißtönend noch immer die dumpfen Sterbeglocken läuteten.

Mit solchen widersinnigen Vorstellungen mußte ich am Ende doch eingeschlafen seyn; aber ohne Erquickung. Denn als ich beim ersten Morgengrauen im Gefühl unbeschreiblicher Unbehaglichkeit erwachte, hatten sich diese Bilder so tief in meine Seele geprägt, daß zunächst weder ein heiterer Sonnenaufgang, noch ein nachgeholter Schlaf im Wagen sie verscheuchen konnte.

Deſto eifriger wendete ich die Muſeſtunden des übrigen Tages dazu an, das wüſt Durcheinandergeworfene wieder zu ordnen, und die wahre Stellung der Perſonen gegen einander in das rechte Licht zu bringen. Unwiderruflich ſtand mir nun Don Juan als die Hauptgeſtalt da; alle Vorgänge ſind nur die Folge ſeiner früheren oder gegenwärtigen Sinnes- und Handlungsweiſe, von welcher abzulaſſen ihm unmöglich iſt. — Als vollſtändigſte und mächtigſte Widerſacher ſtellen ſich der Comthur, Anna und Ottavio ihm entgegen. Sie trennt die weiteſte Kluft von allem, was unſerem Helden fürs Leben unerläßlich iſt. Aber der Comthur allein iſt Don Juans eigentlicher Feind. Juan und Pedro ſtehen ſich am ſtarrſten gegenüber. Sie allein kämpfen zweimal in der Einſamkeit der Nacht um Leben und Tod; ſie halten das doppelt entſcheidende Zwiegeſpräch des Schwertes, in welchem Don Juan den leichten Sieg davon trägt, und des Gerichtes, in welchem der Schatten des Erſchlagenen den Sieger auf immer überwältigt. So erſchien es mir in dieſer Beziehung ein Meiſterwurf, daß der Comthur nur in der Introduction und dem letzten Finale auftritt, und als der am härteſten Verletzte, ſtatt wie die Uebrigen alle mit den Anderen ſich zu gemeinſamen Zwecken zu verbinden, oder ſich von ihnen zu entgegengeſetzten zu trennen, mit Don Juan allein den tiefen Kampf, der über den Markſtein ſelbſt des Grabes hinüberreicht, in furchtbarer Strenge durchfechten muß. In Rückſicht auf ihn erſcheinen Anna und Ottavio nur als die drohenden Vor-

boten der Bestrafung. Ein Geschwisterpaar mehr der Rache als innig vereintes Liebespaar verlassen sie die Grabstätte des Vaters, und überall, wo es ihr gemeinsames Amt gilt, sprechen sie wie aus einem Munde und einem Herzen; wo ihr Feind sich unerkannt glaubt, erkennen sie ihn, wo er sie entfernt hofft, sind sie nahe, wo eine Freude ihm winkt, vergällen sie ihm die Lust, und wenn ihre Verfolgung auch unmächtig erscheint, so lockt ihn doch dieser Schein gerade der schwersten Schuld entgegen, die ihn dem wahren Rächer überantwortet. So durch ihre Verfolgung eng verbunden, erscheinen sie nur in ihrer Liebe und ihrem Schmerz getrennt. Zwischen dem schuldigen Don Juan auf der einen und dem richtenden Comthur mit den vorausgesendeten Boten seiner Rache auf der anderen Seite reihen sich nun die übrigen, Elvire, Leporello, Masetto und Zerline vortrefflich dem Ganzen ein. Gegen Anna und Ottavio hin stehen Masetto und die liebesselige Braut. Doch wie lebendig dieß bald geschiedene, bald vereinte Paar sich auch um uns her bewegen, welche Theilnahme uns auch Zerline einflößen mag, Beide müssen sich bald genug als Nebengestalten wieder in den Hintergrund zurückziehen. Ihr Charakter, wie die Verletzung, die ihnen widerfährt, denn eine halbe Schuld hat auch Zerline zu tragen, ist nicht schwer genug, um ihnen eine Stelle unter den Hauptpersonen einzuräumen. Um desto bedeutender treten Elvira und Leporello durchgängig hervor. Sie stehen weder ganz auf Don Juans Seite, noch vermögen sie sich eng mit sei-

nen Feinden zu vereinen; Elvira ſchließt ſich zwar den Verfolgern des Geliebten an, ja ſie wird die äuſsere Veranlaſſung, daß ihn Anna als den Mörder ihres Vaters erkennt, aber ihre Gefühle verſchmelzen mit denen der Racheverbündeten nicht; ihr eigener Schmerz ſchlingt ſich faſt überall in eigenthümlicher Klage hindurch, und nur ſelten ſtimmt ſie ganz mit ihnen überein. Während Anna in der unabläſſigen Verfolgung allein den letzten Troſt für das verlorene Glück ſucht, tritt Elvira in milderer Weiblichkeit warnend zu der beſiegten Zerlina heran. Doch weder Rache noch Verhütung fernerer Frevel vermag dieſe verwundete Bruſt zu heilen; je weiter ſie ſich von dem Geliebten entfernt, je näher iſt er in den Kreis ihrer Schmerzen wieder hineingezogen; und wenn ſie als die Erſte ihn verfolgt, ſo iſt ſie die Erſte auch, die ſich ihm ohne Rückhalt wieder hingibt und nun den eigenen Verbündeten gegenüber ſtehen muß. Anna iſt glücklicher als ſie, denn nur ein Gefühl durchdringt Anna's ganze Seele; Zerlina erwacht heiterer und kräftiger aus ihrem kurzen Liebesrauſche, doch in Elvira befehden ſich in einer Bruſt tragiſch alle die entgegengeſetzten Empfindungen, welche die Uebrigen feindlich von einander trennen; der weiteſte Umfang des Kampfes concentrirt ſich vertieft in dieſem in ſich gebrochenen Gemüth, in welchem die Schmerzen aller, aber keine ihrer Freuden wiedertönen. Dieſer tragiſchen Geſtalt ſteht die komiſche der Oper, Leporello, zur Seite. Leporello kommt wie Don Juan mit allen in Beziehung: Anna und Ottavio fürchtet und

verlacht er, Maſetto iſt der ſtete Spielball ſeines guten Humors im Dienſte ſeines Herrn, aber am nächſten ſteht er, außer mit Don Juan, mit Elviren im Verhältniß. Von Seite ihrer tragiſchen Liebe zu dem treuloſen Gatten iſt ſie recht eigentlich ſeinem Scherze verfallen. Gerade ihr entwirft er neckend das wahre Bild ſeines Gebieters, und wenn er auch chamäleoniſch ſpäter für ſie das tiefſte Mitgefühl äußert, iſt er es doch gerade, der ſie am Aergſten betrügt, indem er den reuigen zur Liebe bekehrten Gatten ſpielt, bis auch er endlich vor dem Geiſte zuſammenſchrickt, und ſeine Gewalt der Komik durch dieſen höchſten Ueberwinder beſiegt iſt.

Welch eine vollendete Gliederung der Charaktere in ihrer dramatiſchen Scheidung und Verwicklung und Löſung. Die entgegengeſetzten zu ſcharfem Streite getrennt; dieſer Kampf tragiſch in Elviren, komiſch in Leporello zuſammengefaßt und dazwiſchen Nebengeſtalten gruppirt, um den allgemeinen Boden abzugeben, auf welchem der Kampf ſich zu voller Heftigkeit entzünden und der endlichen Entwicklung entgegenreifen könne. Nun liegt die dramatiſche Rundung und volle Gliederung freilich ſchon im urſprünglichen Text, aber in welcher Tiefe hat Mozart jede Andeutung herausgefühlt, zu welcher Entfaltung hat er dieſen Kern aufgeſchloſſen, und zu welcher Lebendigkeit die ſchwachen Umriſſe, die ihm vorgezeichnet waren, zu geſtalten vermocht! —

Bei dieſer Vorliebe wirſt Du mir es zu Gute halten, wenn ich in Rückſicht auf dramatiſche Behandlung und Wirkung nun auch dem Don Juan vor allen anderen Mozart'ſchen Opern den unbedingten Vorzug gab. Heute zwar, muß ich geſtehen, gehöre ich ſelber zu denen, die ſich des Spottes nicht erwehren können, wenn ſie immer und immer bei griechiſchen Sculpturen vom Belvederiſchen Apoll, bei mittelaltriger Baukunſt vom Straßburger Münſter und dem Dome zu Köln, bei Raphael von der Sixtiniſchen Madonna, bei deutſchen Dichtern von Goethe und Schiller, von Fauſt und der Jungfrau, bei Mozart wieder und wieder von Don Juan und nur von Don Juan mit ſtoffartiger Dilettanten-Begeiſterung reden und ſchwatzen hören, ja faſt hätte ich aus vornehmer Kennerſchaft das letztemal in Dresden beſagte Madonna kaum angeſehen, und ſchäme mich in ſchwacher Stunde beinahe, daß mich das unaufhörliche Schreiben über die eine Oper, als gäbe es keine zweite, auch bei Dir könnte lächerlich machen — aber das hilft mir Alles ſo viel als gar nichts — ich konnte mich damals nicht aus jenen Tonſchlingen erlöſen, und wahrhaftig, ich kann es heute eben ſo wenig. Glückliche Tage eines reinen Entzückens, das ſich unſchuldig ohne weiteren Nebenzweck dem redlichen Streben hingibt, das Vollendete vollſtändig zu genießen und zu erkennen! Du weißt es aus eigener Erfahrung, welch tiefe Wunden eine gelehrte Kunſtkennerſchaft ſchlägt; ſo daß ſelbſt ein weitumſchauender Blick, ein unbefangenes Gemüth und nach jeder Seite

hin gebildeter Geiſt nach langem Mühen ſich dennoch kaum aus den tauſend Zweifeln, den ſchiefen Anſichten und halbwahren Theorien zu der ächten Urſprünglichkeit in erhöhter Weiſe wiederherzuſtellen im Stande iſt. Laß mich deßhalb die Luſt jener frohen Tage ſo unverfälſcht, als mir jetzt noch irgend möglich iſt, wiederholen. Ich machte es mir förmlich zum Feſt, den Don Juan auch innerhalb der Mozart'ſchen Werke als den Gipfel dramatiſcher Opernmuſik zu bewundern. Den Mithridat kannte ich gar nicht, Idomeneo nur theilweiſe; Belmonte dagegen war mir ganz gegenwärtig, in den Figaro hatte ich mich oft genug hineingelebt, cosi fan tutte haftete nur allzufeſt in meinem Gedächtniß, die Zauberflöte, wie ſich von ſelbſt verſtehe, wußte ich ſeit langen Jahren ſchen halb auswendig, und auch auf den Titus hatte ich die nöthige Aufmerkſamkeit gerichtet. Mit dieſen jüngeren und älteren Geſchwiſtern konnt' ich alſo meinen Liebling vergleichen. Da ſtellte ich mir ſogleich die Jugendopern in einen erſten Kreis zu einander; dann als die nächſtverwandten rückte ich Belmonte und Figaro nahe an Don Juan heran, und ließ zum Schluſſe endlich cosi fan tutte, die Zauberflöte und den Titus folgen. Kaum hatte ich dieſe reiche Entwicklung mit Einem Blicke zuſammengefaßt, als ſich mir plötzlich ein neuer Blick in dieſe Welt eröffnete. Liebe, die innigſte, zärtlichſte, klagendſte, ſeligſte Liebe; ſcherzend, neckend; als naive Naturempfindung; als tiefſter Seelenerguß; muthig,

entschlossen, ausdauernd; flüchtig; verkannt; unschuldig verirrend; sündig, und immer lebendig vom Ohr ins Herz, vom Herzen ins Ohr süß sich einschmeichelnd oder unwiderstehlich eindringend, das ist die eigentliche Seele aller Mozart'schen Opern. Schon seit lange war ich gewohnt gewesen, Gluck und Mozart als die Wendepunkte der neuen dramatischen Musik neben einander zu betrachten, und konnte nicht müde werden, mich in den geistigen Gehalt der Empfindungen, der ihre Melodien beseelt, immer von neuem hineinzudenken. Den Vergleich Glucks mit den Griechen hatte ich bis zum Ueberdruß gelesen, gehört und nachgesprochen, und dennoch standen sie mir himmelweit von einander ab; Mozart war oft genug der musikalische Shakspeare genannt, und doch konnte ich mir die Beiden nie vereinen. Ich mußte mir ihre Eigenthümlichkeiten in anderer Weise klar machen. Von den früheren und frühesten Opern Glucks wußte ich kaum, daß sie überhaupt geschrieben seyen; von den späteren hatte ich nur die Iphigenien, die Armide und Alceste vollständig und häufig gehört; den Orfeo leider nur fragmentarisch. Dieser freilich vorzüglichsten Meisterwerke konnte ich mich deßhalb allein erinnern. Sie hatten mir eine neue Tonwelt aufgeschlossen! Die Klagen eines ganzen Volkes um den kranken König, die treue Liebe einer Gattin und Mutter, die sich dem Tode weiht, damit der Gatte zu neuem Leben der Stadt, dem Volke, den Kindern erhalten bleibe, der heroische Muth, der selbst die Unter-

weit beſiegt; eine Schaar von Jungfrauen an fremder Küſte weinend um die blauen Berge der Heimath, eine Königstochter klagend um die Ihren, deren Aſchenkrug ſelbſt ans Herz zu drücken ihr nicht vergönnt iſt, der Verfolgungsſchrecken eines ſtrafenden Muttermordes, die unverbrüchliche Freundſchaft eines Heldenpaares; eine Mutter, welche die geliebteſte der Töchter dem Wunſche des Volkes, dem Wohle des Heeres gräßlich hinopfern ſoll, und was nur immer dem Menſchen im Schoße der heiligen Familienliebe, im Kreiſe des Staates und Vaterlandes als das Höchſte verehrungswerth erſcheint — durch dieſes Lebensbereich ſtrömen die Gluck'ſchen Töne ſo rein und klar dahin, daß, wer ſie aufnimmt und in ſich walten läßt, durch ſie ſich in ſich ſelber rein und klar wird. Denn von den edelſten Empfindungen dieſer Gebiete ſind alle Zwecke und Wünſche der Gluck'ſchen Geſtalten in ſeinen beſten Opern ganz durchzogen und ausgefüllt, und es iſt kein Ort des Herzens übrig, wo ſie nicht herrſchten. So wenig aber bleibt die Macht ſolcher reinen Leidenſchaft dem innerſten Gemüthe der Helden und Jungfrauen fremd, daß ſie dieſelben vielmehr als das Eigenſte ihrer Bruſt empfinden und ausſprechen. Aus dieſer trennungsloſen Vereinignng allein läßt ſich Glucks muſikaliſche Plaſtik erklären, deren Töne die Milder wie vor ihr faſt noch keine Sängerin gediegener wiedergab. Aber wie weit überragt er zugleich jeden Griechen an Zärtlichkeit des Herzens, wie weit an Rührung und Tiefe des Gemüths, und in dieſer Hinſicht hat mir die

die Milder nicht jedesmal ganz genügen können. Denn bei den ewigen Göttern! Gluck iſt und bleibt ein moderner Componiſt. Könnten wir unſere innerſte Bruſt nur von uns ſelber und unſerer perſönlichen Empfindung befreien, um ganz nur Tochter, Schweſter, Mutter, Freund, Volk, oder König zu ſeyn, alle Schmerzen und Leidenſchaften, die aus ſo reinen Verhältniſſen fließen, und nur einzig dieſe in uns in engſter Verbindung ſich bewegen laſſen, keine gemäßeren Töne würden wir auch jetzt noch für ſolche Gefühle finden können. Aber wie ſoll ich Dir in der Kürze deutlich machen, was ich meine und wie ich es meine. Denn nun fürchte ich wieder, Du verſtändeſt mich ſo, als glaubte ich, den Gluck'ſchen Geſtalten fehlte, wie den franzöſiſchen kahlen Tragödienhelden mit ihrer regelrechten Rhetorik der Leidenſchaft, jede Individualität, durch welche eine Empfindung ſich erſt als gerade dieſem Herzen angehörig kund thut. Wie hätte uns Neuere dann je Gluck'ſche Muſik ſo völlig in ſich hineinziehen können! Nein! Alceſte, Iphigenie, Oreſt, Pylades, Klytemneſtra ſind ganze Menſchen, und wenn auch von allgemeinen Empfindungen beſeelt, dennoch volle Individuen, und nicht nur die oberflächliche Perſonification einer Mutter, einer Jungfrau, einer Tochter oder Schweſter. Aber wie ihre Empfindung, da ſie ſo ganz mit dem verwebt ſind, was den wahren Gehalt des menſchlichen Daſeyns in Familie und Vaterland ausmacht, ſich nicht bis zu jener letzten Innigkeit vertieft,

die mehr sich selbst, als solchen Gehalt empfindet, so gewinnt auch ihre besondere Individualität außerhalb solcher Verschmelzung keinen Spielraum, sich auszubreiten und mannichfach zu bewegen. Und hierin vornehmlich gleichen sie den Sophokleischen Gestalten, obschon sie über dieselben an Innerlichkeit des Gefühls in demselben Maße hinausreichen, als eine Madonna Raphaels über eine Athene oder Juno. Dennoch kehren so viele weder durchleuchtet noch durchwärmt von den Gluck'schen Melodien in sich zurück, weil sie in diesen Tönen ihr eigenes Herz entbehren, das sich so gänzlich mit dem gediegensten Gehalt zu verschlingen nicht mehr vermag. Ich aber trat zu diesen Melodien heran, wie in der Alceste Königin und Volk in den Tempel treten, wo zu der gottesdienstlichen Feier zunächst Töne erklingen, welche die ganze Brust erfüllen, um alle sonstigen Interessen, Wünsche, Zweifel und Neigungen verschwinden zu machen, und das verschlossene Herz für alles Edelste zu öffnen; ich vergaß jeden Verdruß, jede Plage und Sorge, wie Iphigenie ihren eigensten Schmerz bei dem Todtenopfer, das sie dem Schatten des Bruders bringt, in die allgemeine heilige Klage der mitweinenden Jungfrauen versenkt. Keine Kirchenmusik, kein Händel'sches Oratorium, auch das beste nicht, vermochte mir das zu leisten, was den Gluck'schen Opern allein gelang, indem sie mir die nächsten menschlichsten Gebiete in einem Lichte, einer Macht und Reinheit zeigten, der ich um so verlangender zustrebte, je weniger ich sie unmittelbar in mir selber vor-

fand. Die Götter Glucks ſelber ſind menſchliche Götter, und was über das eigentlich Menſchliche hinüberreicht, nehmen ſeine Töne nicht auf. Aber dieß Menſchliche hat er wie kein Anderer in ſeiner menſchlichen Heiligung und Gediegenheit auszudrücken verſtanden.

Durch dieſen Charakter ſeiner Individuen wird nun auch die dramatiſche Eigenthümlichkeit ſeiner Muſik leicht erklärlich. Das Vorwalten der Chöre iſt nirgends mehr am Platze als bei ihm. Denn wie auch die bedeutendſten Geſtalten noch feſt mit dem Grund und Boden der gemeinſamen Volksgeſinnung verwachſen ſind, ohne ſich in durchaus ſelbſtſtändigen nur mit ſich beſchäftigten Zwecken und Empfindungen von dieſer Heimath loslöſen zu können, vermögen ſie auch, was ſie ſelber beſeelt, nur innerhalb ihres mitklagenden oder mitbeſeligten Volkes auszuſprechen. Keine vielfach hin und her bewegte Verwicklung von Charakteren und Begebenheiten ſoll ſich vor unſeren Augen verknoten und entwirren, und ſo thut ſich auch kein dramatiſches Melodienleben in ſtets geſteigerten Duetten, Terzetten, Quartetten und Sextetten, oder in mannichfaltig ſtürmiſch aufgeregten Finales vor uns auf, ſondern der dramatiſche Fortgang, die ſpannendſten Entdeckungen, die ſchärfſten Colliſionen entwickeln ſich zumeiſt in großartigen Recitativen, die zwiſchen der vollen melodiſchen Abrundung und der unaufgeſchloſſenen Starrheit bloßer Harmonienfolge in der meiſterhafteſten Mitte ſchweben. Und nun erſt bricht, wenn das individuelle Gefühl ſich nicht

mehr zurückdrängen läßt, die Arie zu unberechenbarer Wirkung hervor, so klar in ihrem Thema als faßlich in ihrem Verlauf, der in seinen Anfang zusammenschließend wieder zurückkehrt; oder die bald kämpfenden, bald verschwisterten Leidenschaften trennen und vereinen sich zu krystallklar hinströmenden Duetten. Wie sollten sich aber diese Collisionen, deren Tiefe mit ihrer Einfachheit wetteifert, wie sollten sich diese durchsichtigen wenig individualisirten Charaktere, die Gemüther, welche nie bis in den unerforschlichen Abgrund des Innersten hinabsteigen, nicht mit den einfachsten, wenn auch tiefen Gegensätzen und Vermittlungen der Harmonie und Melodie begnügen. Für sie reichen die einfachen Unterschiede im Tempo, Takte, Rhythmus wie in den Tonarten hin; die einfacheren Grundtöne und Vorhalte liefern schon den vollständigsten Eindruck, und die einfachsten Dissonanzen erschüttern nur um so nachdrücklicher, je reiner das Ganze consonirend hinfließt. Die eindringliche Gewalt der Melodien liegt in der innern Wahrheit der Empfindung, der sie ihren Ursprung verdanken, und welche überall den nächsten wahren Ausdruck nie irrend findet. Der edelsten Sittlichkeit steht bei Gluck nur etwa die rauhere Wildheit und Barbarei, dem schönsten Leben im goldenen Lichte des Tages nur das mächtige Grauen der Unterwelt, der allgemeinen Zaubermacht der Liebe nur die Furie des Hasses gegenüber; alle die tausend widrigen Leidenschaften der menschlichen Brust, die Hast der Befriedigung, die Unglückseligkeit haltungsloser Wünsche, die Mattigkeit

ſehnſüchtigen Schmachtens, die Verderbtheit ſelbſtſüchtiger Begierden, die Zerriſſenheit der Verzweiflung, das hölliſche Zerwürfniß bleibt dagegen dieſem reinen Kreiſe fern, und ſo darf auch die Muſik noch in dieſer gehaltreichen Unſchuld fortleben, welche in keiner Beziehung künſtlich zu raffiniren und nach dem Seltenſten und Seltſamſten verſchroben zu greifen braucht, doch nun auch weder in ſchlaffe Trivialität, noch in den Uebereiz verfällt, durch die ſchärfſten Mittel die Wirkung in ſich ſelber zu ertödten. Das menſchliche Innere iſt bei Gluck von allen Schlacken befreit, und ſo ergießt ſich nun auch der volle Geſang dieſes Innern einem goldhellen Metallſtrome gleich an düſtern Felſen oder an den lachenden Ufern ſeliger Gefilde vorüber, welche uns die Orcheſterbegleitung in derſelben einfachen Klarheit hinſtellt; der Geſang iſt für ihn noch die menſchliche Götterſtatue, welche die Inſtrumentale nicht von allen Seiten verhüllt, indem ſie nicht ſelbſtſtändig darüber in hundertfach durchſchlungenen Zierrathen ſich hinwölbt oder emporthürmt, ſondern das Götterbild wie ein ſäulengetragener griechiſcher Tempel, überall durchſichtig in den faßlichſten Formen umgibt. —

Und dennoch blieben mir aller dieſer Vorzüge unerachtet die Gluck'ſchen Opern, ſeit ich die vorzüglichſten hatte kennen lernen, mehr ein geiſtiges Heilungsmittel gegen die falſchen Zwecke eines mit ſich und der Welt zerfallenen Sinnes, als daß ihre Töne die geheimſten Pforten des Herzens geöffnet hätten, und nun das ganze Innere ihnen entgegengefluthet wäre, um wie in

ein Meer des Genusses in sie hinein sich zu ergiessen. Fast nur in jenen Tagen gewaltsam wissenschaftlicher Strenge befriedigten sie alle Bedürfnisse. Doch ging ich später nicht wie Andre etwa gleichgültig an ihnen vorüber oder liess mich von ihrer immer doch milden Hoheit zurückschrecken, aber mir fehlten doch die Vielseitigkeit und innere Fülle der Charaktere und in deren wechselreichem Ausdruck alle die feinen und feinsten Nuancen, vor Allem aber die subjectivere Innigkeit des Gefühls, jene, wie soll ich's denn nennen, jene unsagbare Tiefe, die um so unergründlicher erscheint, je weniger sie sich durchgängig zu voller Klarheit herausgestaltet, sondern nur ahnungsreich durch das Herz zieht. Und daß ich's nur gestehe, ich vermißte die eigentliche Gemüthssprache der Liebe. Du wirst mich freilich an Armide verweisen, aber auch in ihr ist nur theilweise, was ich ganz verlangte, erfüllt, und ich verehrte vielleicht deßhalb gerade diese Oper weniger, als die übrigen. Verweile nur einen Augenblick in ihrem reizenden Zaubergarten. Wie erscheint die Liebe in seinen Gefilden? Als ein Reich der Ablenkung von dem Schlachtengewühl und der Heldenschaft für die Befreiung des Grabes unseres Herrn. Ein süßer Zauber wiegt durch ein weiches Girren der Turteltauben, durch die Frühlingsmelodien der Nachtigall, durch die Sehnsucht der Echo und jede Lieblichkeit der Natur, auf kurze Stunden in selige Träume; in diesen Rosenbüschen und bachdurchschlängelten Thälern, unter diesem ewigblauen Himmelsgewölbe ist das Bild der ganzen übrigen Welt in Vergessenheit versenkt,

und eine ſanfte Zärtlichkeit und bald befriedigte Hingebung allein überſchleicht das Herz. Von ſolchen Reizen wird ſelbſt der kühne Rinaldo umſtrickt und überwunden. Aber eben weil es die allgemeine Macht der Liebe iſt, welche in dieſem Zauberreiche als Königin herrſcht, vertieft ſie ſich weniger noch zu jener geforderten Innigkeit als die Liebe der Gattin, Mutter, Tochter, Schweſter in den übrigen Opern. Armide will jedes Herz bezwingen, ohne ſelber die Empfindungen zu theilen, welche ſie unwiderſtehlich erregt. Und ſo erſcheint die Liebe mit allem ihrem Reiz nur als ein Blendwerk, und ſelbſt dem epiſodiſchen Kampf der abgeordneten Ritter gegen dieſen Zauber iſt nur eine geringe Breite der Individualität gegönnt. Die allgemeine Grundlage des Werkes nimmt für ihre Entfaltung faſt den geſammten Raum in Anſpruch, und der Vorwurf allzu großer Einförmigkeit läßt ſich bei aller Nuancirung dennoch nicht entfernen. Am meiſten hat mich deßhalb immer noch der tragiſche Zwieſpalt ergriffen, in welchen Armide wider Willen ſich hineingeriſſen ſieht. Sie, die Siegerin, glüht in wahrem Gefühle für ihn, den nur Zauberkünſte zur Liebe beſiegt haben. Die ſüße Pein dieſer Gluth will ſie in ihrer Bruſt erſticken, ſie ruft die Furie des Haſſes in ihr heiteres Bereich, aber vergeblich läßt ſie ſich von dieſen Schlangen umringeln — es iſt zu ſpät — ſie vermag nicht mehr zu haſſen. Nun erſt weiß ſie, was Liebe und Zärtlichkeit ſey, wie ihre Flammen brennen und das Feuer der Sehnſucht zehrt, nun erſt erfährt ſie,

wie tief Verrath und Untreue ſchmerzen — aber auch in Armiden bewahrt Gluck noch, ſelbſt in den Melodien dieſer Empfindungen, dieſelbe Einfachheit und Allgemeinheit der übrigen Opern, und wenn Armide bisher mit königlicher Hoheit in ihrem Liebesreiche unumſchränkt waltete, vermag ſie in ihrer Verzweiflung nichts, als daſſelbe Reich in gleicher Hoheit des Schmerzes zu zerſtören. Gluck tritt in der Armide bei verändertem Inhalt ſo wenig aus dem Charakter ſeiner Muſik heraus, als Händel im Alexanderfeſte unter ähnlichen Umſtänden aus dem ſeinigen.

Doch auch an dieſer Stelle muß ich weiter umherblicken, wenn ich Dir, was mir vorſchwebt, nur irgend verſtändlich beſchreiben ſoll. Schmelz, Reichthum, Wohllaut und Fluß der Melodie war von jeher das unbeſtrittene Erbtheil der Italiener. Heftig in jeder Art der Leidenſchaft, und im charakteriſtiſchen Ausdruck derſelben oft bis zur Caricatur hin lebendig, fehlt es auch ihrer Muſik an dem charakteriſtiſchen Ausdruck der unterſchiedenen Empfindungen in keiner Weiſe. Dabei haben ſie jedoch zu viel muſikaliſchen Genius, als daß ſie den charakteriſtiſchen Schilderungen zu Liebe die freie Herrſchaft der Melodie hemmen oder gar zerſtören ſollten. Von dieſer Acht franzöſiſchen und ſpäter auch deutſchen Verſtandesmanier wiſſen ſie nichts. Aber auch ſie geben uns mehr allgemeine Leidenſchaften, als die volle individuelle Menſchenbruſt, und ſo ſind ſie in ihrer großen Oper, ich ſpreche hier von der Vergangenheit, nur

allzu gern zu jenen allegorischen Wesen abgeirrt, die zwischen Erde und Himmel schweben und nirgend festen Fuß fassen können. Wie sie denn auch in ihrem Lustspiel, wie bei dem Fasching ihres wirklichen Lebens, so häufig zu jenen typischen localen oder allgemeineren Charaktermasken gegriffen haben, um darin mit der eigenthümlich angebornen Physiognomie Versteken zu spielen. Schließlich jedoch kommt es ihnen bei ihrer Vorliebe für Musik als Musik mehr auf schöne vereinzelte Gesangstücke und Scenen an, als daß sie an eine Oper die Forderung eines engen Zusammenhanges, einer innern Gliederung und eines in vollendeter Abrundung ächt dramatischen Verlaufes machen könnten. —

Verwandt mit den Italienern und doch wieder ganz entgegengesetzter Art sind die Franzosen. Wie sehr ich dieß glänzende Volk auch liebe, muß ich es dennoch herausſagen, die Franzosen sind eine unmusikalische Nation. Und für diesen harten Ausspruch gilt mir der geistreiche Rousseau, der auch in der Musik des Herzens nicht unerfahren war, als ein trefflicher Gewährsmann. Gleich nachdem sein St. Preux zum erstenmal italienische Musik aus italienischen Kehlen hatte dringen hören, schrieb er seiner geliebten Julie: „verliere keinen Augenblick, sammle sorgsam deine Opern, deine Cantaten, alle deine französischen Musiker, mache ein tüchtiges, hochlohendes Feuer an, und dahinein wirf diesen ganzen Plunder, und schüre die Flamme fleißig, damit so viel Eis hier brennen,

und doch wenigstens einmal Wärme verbreiten könne.“ Und wirklich trifft er den rechten Punkt. „Denn,“ sagt er an einer andern Stelle, „die Melodie ist es gerade, die den Franzosen fehlt, da sie nur die Effecte der Harmonie, die Stoßseufzer und das Freudengeschrei des Gesanges kennen, und so unglücklich in ihren Ansprüchen sind, daß diese Harmonie selbst, welche sie suchen, ihnen entwischt; sie verderben sich das Ohr und haben nur noch Sinn für Geräusch.“ Die Italiener können melodische Charakteristiker seyn, die Franzosen sind unmelodische Harmonie-Berechner, prunkend mit dem Effect starrer Gegensätze, um Eclat zu machen, und wie sie in falsch declamatorischem Pompe naturlos dichteten und malten, so componirten sie auch. Schon zu Rousseau's Zeit strotzte ihre große Oper dermaßen von sinnlicher Pracht, allüberall hineintanzenden Balletten, von affectirtem Ausdruck und verzierten oder verzerrten Effecten, daß Männer wie Diderot nun auch für die Musik das laute Feldgeschrei: Natur! Natur! erhoben und den Naturlaut der Empfindungen, welche nur immer das Menschenherz zu hegen vermag, zur Grundlage gemacht wissen wollten. Aber laßt uns nicht ungerecht seyn. Gewisse Gattungen, auch der dramatischen Musik, sind den Franzosen ausnehmend gelungen. Ich meine die Operette. Ihre Entstehung fällt schon, wenn ich nicht irre, in Diderots Zeit, indem Duni die Opéra-Oper nach Paris brachte, welche nun auf dem Theater Feideau vielseitig sich ausbildete. Hier steuerte die Charakteristik die Leerheit ihrer Schärfe

und conventional muſikaliſche Rhetorik, die Harmonienſchroffheit ihre Melodieloſigkeit und der Effect ſeine Gewaltſamkeit ab. In dieſe kleineren Opern nun flüchtete ſich alle Melodie, deren die Franzoſen fähig ſind, und ein Gemiſch menſchlicher Leidenſchaften wurde leicht, gefällig, in mannichfachen Situationen, raſch und wirkungsvoll ohne tiefe Gelehrſamkeit naturgemäßer vorübergeführt. Und außerdem haben die Franzoſen naiver als ſonſt in ihren Chanſons viel Erfreuliches geleiſtet. Dennoch aber bleibt die Harmonie und vor allem der Rhythmus, ſtatt der Melodie, Anfang, Mitte und Ende ihrer Muſik, und deßhalb weiß auch ihr jetziger erſt aus Italien, dann aus Frankreich ausgewanderter Heerführer dramatiſche Tänze und Märſche wie kein Deutſcher zu beflügeln und jede Art kriegeriſcher Bravour, jede römiſch felſenharte oder barbariſche Oberprieſterſtrenge in Recitative, und wilde Völkerkämpfe in Chöre zu bringen, während jener kalten Herbheit gegenüber zerknickte weiche Herzen in ſchmerzlichem Leiden ſtille Klagen halbmelodiſch anhauchen.

Und nun lobe mich über die Schnelle, mit welcher ich von jenen melodiſch genießenden Lotophagen und dieſen wilden Läſtrygonen den edleren Phäaken wieder zuſteure. Hier athme ich heimiſche Luft und kann nun wieder von Gluck und Mozart als den unübertroffenen deutſchen Meiſtern ſprechen.

Ich weiß nicht, ob es Dir ähnlich ergangen iſt, mich aber haben vorzugsweiſe dieſe beiden Operncomponiſten dadurch angezogen, daß für weder dem ſinnlichen Klang

ihrer Töne und Melodien, wie es die Italiener nicht ungern thun, das Uebergewicht über den geistigen Gehalt vergönnen, den sie ausdrücken wollen, noch wiederum so sehr diesen Gehalt herauszuheben gedenken, daß dadurch allem freien Tonleben ein trauriges Ende bereitet wird; unbefangen wissen sie im Gegentheil, jeder in seiner Weise, die glücklichste Mitte zwischen beiden relativ falschen Abwegen entlang zu wandeln. Und so machen sie es auch mit der Individualität ihrer Charaktere, aus deren Innerm die Empfindungen sich eben so gehaltreich als reichhaltig ergießen. Hierüber vernehmlich möchte ich ganz deutlich seyn.

Gewiß hast Du schon Zeichnungen von Physiognomien gesehen, welche nichts Andres ausdrücken sollten, als etwa Zorn, Haß, Neid, oder Liebe, Sehnsucht, Schwermuth, oder sonst irgend andre Empfindungen und Leidenschaften, wie sie die Menschenbrust in sich trägt und in allen Zügen des Gesichts deutlich kund gibt. Beim Anblick dieser rollenden Augen, dieser heraufgezogenen Brauen; dieser bebenden Lippen, hast Du dann gewiß an nichts Weiteres, als an Zorn *überhaupt* gedacht, und wie er sich ganz im Allgemeinen äußre, erblickt; denn die *besondere* Weise, in welcher er bei irgend einem *bestimmten* Menschen durch Alter, Geschlecht, Sinnesweise, Charakter und Situation eigenthümlich ins Antlitz heraustritt, war in der That gänzlich bei Seite gelassen. Eben dasselbe kann nun auch bei der Musik und bei der dramatischen hauptsächlich der Fall seyn. Wie oft hören wir nicht heitre oder sehn-

ſüßige Melodien, Töne der keckſten Tapferkeit, Ausbrüche der brauſenden Wuth, des leidenſchaftlichen Schmerzes, ohne daß es uns zu Muthe wird als ob ein beſtimmtes Gemüth, das ſich mitzutheilen gedrungen fühlt, ſich uns eröffne. Dergleichen Melodien vermögen mich nicht in tieferer Weiſe zu ergreifen, da es nur allgemeine Stimmungen ſind, die uns anregen, ohne zugleich die Theilnahme für ein Individuum, das ſie durchlebt, zu erwecken. Wird uns aber das ganze individuelle Innere eines Herzens mit allem, was ſich irgend in ihm regt und bewegt, melodiſch offenbar, werden wir mehr faſt als er ſelber in ſolchem Herzen zu Hauſe, dann erſt bei Erfüllung aller ſonſtigen muſikaliſchen Anforderungen kann mich eine dramatiſche Muſik in ihrem Zauberkreiſe für immer feſthalten. Und je reicher die Bruſt iſt, deren Wünſche und Hoffnungen, Leiden und Luſt in den Tönen athmet und webt, je inniger ſie von ihren eigenen Empfindungen ganz durchdrungen iſt, je heller ſich der tiefſte Abgrund der Seele aufthut, deſto unauflösbarer ſchlingen dann die Melodien ihren feenhaften Reigen durch die Stimmungen auch unſres Gemüths, deſto unabwehrbarer klingt der verborgenſte Schacht des Herzens von ihren Tönen zitternd wieder, während jene anderen nur wie ein Hauch oder Sturm über die Oberfläche hinwehen, ohne an die unterſten Tiefen zu pochen und eingedrungen ſie ganz zu erfüllen und zu durchweihen.

Aber bin ich nicht ein Thor, unnütz ſo viele Worte zu verſchwenden? Du haſt dieſen Unterſchied des Ein-

drucks selber schon oft genug erfahren. Und so wirst Du mir auch darin beistimmen, daß solche Forderung und Wirkung nicht allein auf die Empfindungen zu beschränken ist, welche die Charaktere einer Oper als die ihrigen aussprechen; denn jede dramatische Handlung, so wie verschiedenartigen Charakteren und deren Empfindungen und Entschlüssen, Begebnissen und Thun sie sich auch entfalten möge, bewegt sich dennoch stets unter eigenthümlichen Umständen in einem ganz bestimmten Lebenskreise, und versetzt in eine besondere Stimmung. Schon durch diese Grundstimmung, welche durch Alles sich hindurchwindet, erhält jede vollendete Oper einen ganz individuellen Charakter aller ihrer Melodien, der, je lebendiger ausgeprägt, uns vom ersten Beginn an desto leichter alles Sonstige vergessen macht, um unsre ganze Empfindung zu voller Theilnahme für die musikalische Entwicklung gerade dieser Handlung aufzuschließen. Was denn manche Componisten durch das freilich bequeme Mittel zu erreichen streben, eine bedeutende Hauptmelodie eindrucksvoll in den entscheidendsten Augenblicken immer wieder auftauchen zu lassen. Mehr noch gilt dasselbe für die einzelnen Situationen. Schon das besondere äußere Local, die Schauer der Nacht, die Heitre des Tages, oder die liebliche Dämmerung, traurliche Enge, düstre Beschlossenheit, die Schattenkühle der Thäler, das plätschernde Kosen der Wogen, die tiefe Waldeseinsamkeit, der Wonnezauber des Frühlings, die besänftigende Stille des Abends, oder der Sturm der Elemente, und der Todesschrecken

an den Pforten der Unterwelt — dieſe Auſſenſeite ſchon, indem ſie in den Tönen empfindungsreich wiederklingt, kann von Wichtigkeit werden. Um wie viel mehr iſt dieß in Beziehung auf die innern Zuſtände und Verhältniſſe der Fall, innerhalb welcher jede Scene vor ſich geht. Freude und Schmerz, ſelige Ruhe, Angſt und Entſetzen, unendliche Sehnſucht und ſüſſe Schwermuth, Lieblichkeit, Scherz, buntſcheckiger Humor und erhabener Ernſt müſſen ein durchweg individuelles Gepräge erhalten, wie es nothwendig iſt, um gerade dieſe und keine andere Situation in ihrer vollen Beſtimmtheit auf uns eindringen zu laſſen. Welch ein eigenthümliches Gefühl ſtiller Beſorgniß und liebender Angſt weht nicht durch den erſten Act des Fidelio; wir empfinden ſogleich, daß wir in einem Gefängniß leben, welches Unſchuld und Verbrechen in ſich ſchlieſſt, und mit wunderbar freudiger Sehnſucht begrüſſen wir, gleich den Gefangenen, den milden Schein der Sonne, deren Licht wir faſt wie ſie entbehrten. Dieß Mitgefühl könnte uns nicht mit ſolcher Macht ergreifen, wenn nicht in der ganzen vorhergehenden Muſik ſchon der Ausdruck jener beängſtigenden Enge, jener düſtren Sorge eines bangen Herzens läge, das in dieſen geheimnißvollen Räumen ſein Liebſtes und Einziges vergraben zu finden fürchten und hoffen muß. Und nun gar im zweiten Act! Eine Kerkerluft durchſchauert uns wirklich, wenn wir endlich in den Kerker hinabſteigen. In dieſer Rückſicht iſt der Fidelio unübertrefflich. Denn für das Regelmachen der allgemeineren Stimmungen, durch welche die ganze Hand-

lung und die Charaktere sich hinbewegen, eignet sich hauptsächlich die Orchesterbegleitung, in welcher Beethoven so sehr das eigentliche Element seiner Meisterschaft gefunden hat, daß bei ihm auch in der Oper für den Ausdruck der Gefühle der Gesang, um der Instrumentalmusik Platz zu machen, zurücktritt, obschon er sich nicht zu dem Abwege verleiten läßt, auch die höchste Gewalt menschlicher Stimmen durch das Getöse der Begleitung lärmend zu überbieten.

Wodurch die Mozart'schen Opern noch vollständiger befriedigen können als die Gluck'schen, davon wünschte ich eine Anschauung und Empfindung zu geben. Erlaube mir, um diesem Ziele näher zu kommen, noch einem Augenblick bei jener seitdem wohl überschrittenen, aber nie wieder erreichten Innigkeit des Gemüths zu verweilen. In neuester Zeit ist es zwar gefährlich, von Gemüth in der deutschen Oper zu sprechen. Mich wenigstens widert das modische musikalische Opernherz an. Nur eine erbärmliche Zeit konnte dieß nebelhafte Verschwimmen und Verschweben mit allen den kahlen Sehnsüchtigkeiten und der verkümmerten Wehmuth hervorbringen, das sie jetzt für Gemüth ausgeben; nur eine gänzliche geistige Verkommenheit kann sich in diesem leeren sogenannten Blumenleben des Gefühls genügen, welches nur deßhalb beliebt ist, weil kein volles Menschenherz mehr im Busen schlägt; diese pretiöse Unschuld und nichts weiter, ohne Gehalt und Tiefe, dieß — vergib den Provincialismus — dieß Jauten der Empfin-

dung

dung mit ihrem markloſen Jammer, der kaum den Duft der Zartheit für ſich in Anſpruch nehmen darf — dieſe unübertreffliche Seichtigkeit, die ſich vergebens zu Freude und Schmerz aufzublähen verſucht, und nur ein geknicktes Septimen- und Nonen-Daſeyn führt, um in ſteter Auflöſung zu leben — aber ich müßte närriſch ſeyn, wollte ich mir im Angeſichte Mozarts noch länger die gute Stimmung verderben. Welch einen feſten Kern enthält das Gemüth, das ſeine Töne ausdrücken! Mit welch urſprünglicher Schöpfungsgabe geſtaltet er ſie, als könnten ſie ewig nicht anders werden, naiv von Innen heraus, wie in ſich beſchloſſen klingen ſie mit ſelbſtſtändigem Leben in uns hinein. In dieſen Vorzügen gleichen beſonders ſeine Mädchen und Frauen den zarten, unausſprechlich unſchuldigen, tiefen, freyen und kecken Frauen und Mädchen Shakſpeare's und Goethe's in ſeinen friſcheſten Jugendjahren, wenn er auch Beide zu überbieten nicht im Stande iſt. Denn Keiner würd' es vermögen. Doch dieß Thema darf ich nicht durchzuſpielen anfangen; es könnte zu nie endenden Variationen führen. Erlaube mir lieber gleich die Bemerkung, daß ein günſtiges Geſchick ſeinem muſikaliſchen Liebling, damit er ſein ganzes Inneres ausbreite, keine gemäßeren Stoffe hätte in die Hände bringen können. Denn nun bin ich endlich zu dem Punkte zurückgekehret, von dem ich auszugehen gedachte. Wir haben jetzt Belmonte, Figaro, Don Juan, cosi fan tutte, die Zauberflöte und Titus wieder vor uns.

Belmonte! Der lieblichſte Duft eines warmen

Liebesmorgens spielt um diese kaum erschlossene Knospe. Hier zuerst hat die neue Innigkeit ihren eigentlichen Inhalt gefunden. Denn worin faßt sich ein volles Gemüth inniger zusammen, als in der Liebe? In ihr allein gewinnt es sich selber mit seiner gesammten Welt und den Wiederklang in einem anderen Gemüth zum Inhalt all seines Entzückens und all seiner Leiden. Mit diesem Gefühl haben wir mit einemmale Vaterland, Volk und Herrscher, Eltern und Geschwister verlassen, und sind auf die reine Innigkeit des Herzens selber beschränkt. Dadurch aber ist auch der ganze musikalische Ausdruck verändert. Chöre vermögen die subjectivste Empfindung nicht wiederzugeben: sie treten jetzt in den Hintergrund zurück; die bloß harmonische Grundlage genügt dieser innern Beschlossenheit nicht, nur in der ausgebildetsten Melodie findet sie ihren Ausdruck, und so verwandelt sich die Entwicklung der Hauptscenen, wenn sie bei Gluck hauptsächlich in Recitativen vor sich ging, jetzt zu hervorstechenderen Arien, Duetten, Terzetten, Quartetten u. s. f., in denen sich der eigentliche dramatische Fortgang bewegt. Und wenn auch die Begleitung die Stimmung für alle inneren und äußeren Seiten der reicheren Situationen einerseits im Allgemeinen anzuregen sucht, so muß sie doch ein weiteres Geschäft noch übernehmen, denn das Herz ist jetzt allzu voll, um in dem Gesange allein sich vollständig kund geben zu können. Da kommt nun der Stimme das Orchester mit seinen unerschöpflichen Mitteln zu Hülfe, um die hundert einzelnen Züge in sprudelnder Fülle aus

zudeuten und auszuführen. Noch aber iſt der Compo-niſt ſo klug und beſcheiden, die Begleitung ſich nicht verlaut hervordrängen zu laſſen, ſondern mit keuſcher Scheu begränzt er ihre mannichfachen Formen in lieb-licher Grazie, und rankt ſie nur, wo ſie die Herrſchaft nicht führen dürfen, mit zarter Mäßigkeit lieblich umher.

Doch laß mich noch einen näheren Blick auf dieß ju-gendliche Liebesgemälde werfen. Weiſe hat Mozart Alles daraus verbannt, was dem Kreiſe ſeines eigent-lichen Gegenſtandes nicht einzuverleiben war. Ich meine den Baſſa Selim. Aller Zuſammenhang würde geſtört ſeyn, wenn wir hier ſchon eine orientaliſche Clemenza di Tito vernehmen müßten. Welch ein Meiſterwerk dagegen iſt der Osmin. Er durfte in keiner Weiſe feh-len. Die volle Innigkeit Belmonte's und ſeiner Ge-liebten glänzt in ihrem milden Feuer heller erſt durch dieſen morgenländiſchen Sklaven hervor, der in ſeinem trägen Daſeyn nicht die Eine ausſchließlich, ſondern in bequemer Ruhe das ganze Geſchlecht liebt, und im wein-berauſchten Vergeſſen allein die höchſte Freude erreicht. Zaghaft faſt bedarf der junge Componiſt, der ſich auf ſeinem eigenthümlichen Gebiete noch nicht als Meiſter fühlt, noch ſolches Gegenbildes, und ſo ſtellt er denn auch dem ſelbſtvertrauenden edlen Muthe Belmonte's das erfolgloſe Poltern, den unmächtigen Trotz, die kraftloſe Wuth, die verſchmitzte Rache Osmins wirk-ſam gegenüber. Mit dieſer einen Figur wird uns zu-gleich das ganze Local der Handlung lebendig. Und wie herrlich gliedern ſich nun die übrigen Charaktere!

Neben Belmonte, in welchem ſich Sehnſucht und Tapferkeit wechſelſeitig anfeuern, ſteht Conſtanze mit ihrer ſtandhaften Entſchloſſenheit, deren ſelige Erinnerung ſich mit der Klage über ein unwiederbringlich verlorenes Glück ſo zart verwebt; und zwiſchen dieſes Paar und den barbariſchen Osmin treten als Mittelgeſtalten Blondchen und Pedrillo. Beide, weniger innig als ihre Gebieter, ragen dennoch weit über den faſt nur vegetirenden Sklaven hinaus; Blondchen keck, liſtig und zofenhaft beweglich, Pedrillo nur von zagendem Muth, voll Liebe die Eine wie der Andre, doch ohne Tiefe des Gemüths zu Zank und Streit eben ſo aufgelegt, als zu ſchneller Wiederverſöhnung.

Blick Du nun aber vorwärts zu den vollendeteren Opern hinüber, ſo wird Dir, was dramatiſchen Gehalt und Verlauf betrifft, Belmonte noch vergleichungsweiſe mangelhaft erſcheinen. Zwar kann des Liebenden erſtes Duett mit Osmin ſeine dramatiſche Wirkung nie verfehlen, und dieſer Erfolg ſteigert ſich im Schlußterzett des erſten Actes zu noch gröſſerer Lebendigkeit, bis in dem groſſen Quartett des zweiten der Culminationspunkt erreicht iſt. Dennoch bleiben die Arien überwiegend, und in ihnen vornehmlich bilden ſich die Hauptcharaktere ab; Belmonte's unbefriedigte zärtliche Sehnſucht; ſeine feurig liebende Erwartung, als er die Nähe der Geliebten ahnet; ſein Entzücken in der Gegenwart der endlich Entdeckten; das feſte Vertrauen auf die innige Gewalt ſei-

ner Liebe, nun er die Wiedergefundene zu befreien im Begriffe steht. Und in ähnlicher Weise gibt sich uns Constanzens liebeselig klagender Blick in die Vergangenheit, ihr trotzender Muth den Drohungen des Bassa gegenüber, kund. Wobei denn auch eine hergebrachte bedeutungslosere Colloraturenfülle und Bravourarienkünstlichkeit, in Constanzens Hauptarie wenigstens, nicht ganz verbannt ist. Diese ganze lyrische Breite erlaubt der eigentlichen Handlung noch nicht wie bei den späteren Werken ganz in den musikalischen Ausdruck mit fortschreitender Lebendigkeit einzutreten. Welch ein Fortschritt in jeder Beziehung von der Entführung aus dem Serail zu dem Figaro hin! Könnte eine unerschöpfliche Melodienfülle und feinste Schattirung der Charaktere, vereint mit der lebendigsten Verwicklung und einer dramatischen Entfaltung, wie sie besser nicht zu wünschen ist, allein schon den höchsten Werth einer Oper bestimmen, so würde ich niemals Anstand genommen haben, dem Figaro selbst vor dem Don Juan den Vorrang einzuräumen. Wie nirgend anderswo findet in dieser unvergleichlichen Oper die erste Liebesregung in der unschuldigen Mädchenbrust, die trunkene Sehnsucht des knabenhaften Jünglings, das erfahrne Liebeskosen der Braut, der es an Treue nicht fehlt, ohne daß sie dem eingebornen Spiel des Anlockens und Versagens und jedem Liebreiz dieses heitren Tändelns mit Herzen und Schmerzen entsagen mag, — ihre volle Ausbreitung. Und doch macht diese Mannichfaltig-

keit nur einen geringen Theil des ganzen Reichthums aus. Was ist nicht alles noch hinzugefügt! Der Zorn gekränkter Liebesehre im Herzen des verlobten weitgewandten Dieners, die Eifersucht des Herrn und Gatten, seine eigene schuldvolle Gluth und gespannte Erwartung, wie seine Wuth betrogener Hoffnung; der innerste Schmerz einer verlassenen liebenden Gattin, deren verschmähtes Herz sich doch kaum einer süßen Neigung zu einem lieben Kinde erwehren kann. Und das alles wie voll und ganz wird es geschildert. Aber auch hiermit ist es noch nicht genug. Erst der Aerger, die lächerliche Coquetterie, die Schmähsucht einer gealterten Liebhaberin, welche die Rolle einer Braut mit der passenderen einer Mutter des Geliebten wider Willen vertauschen muß, — und innerhalb dieser durcheinander geschlungenen Verwirrung die egoistische Freude aneinanderhetzender Intrigue und selbstgefälliger halber Bosheit — vollenden ein Bild der Liebe, wie es vollständiger nicht wieder aufgestellt ist. Hier sprudelt die jugendliche Frische in ihrer lebendigsten Kraft und ist doch in fast unbewußter Meisterschaft durch das zarteste Maß kunstreich begränzt. Die volle Innigkeit bricht aus der Tiefe der Seele hervor, aber der leichtfertige Scherz, das holde Necken liebenswürdiger Schalkheit, verbreitet ein liebliches Lächeln über alle Züge, und der wundersame Klang der Liebessehnsucht im Drange nach Befriedigung in Aller Herz, läßt selbst die vielseitige Schuld vergessen, von welcher fast keiner ganz sich

freisprechen darf. Wie kahl, spitz und verständig erscheint Beaumarchais in seinem Lustspiel gegen diesen Seelenglanz der Mozart'schen Töne. Der Franzose entwirft uns ein scharfes Charakterbild der Flatterhaftigkeit seiner Zeit; Mozart veredelt dieß prosaisch lose Getreibe zu einer Poesie, welche, da Liebe der Grundklang aller Gemüther ist, jede Schuld wieder reinigt und versöhnt, indem sie in lockendem Spiele jedes Herz schmeichelnd verführt, und die Verbundenen zwar zu trennen scheint, die Getrennten aber durch das gleiche Spiel eben so sehr von neuem zu vereinen weiß.

Doch die vollendete Sorglosigkeit und Heiterkeit gerade in diesem trunkenen Vergessen aller heiligeren Pflichten, das Verbannen jedes sittlichen Ernstes und jeder festen Strenge, die abgeschlossene Vollendung in diesem süßen Spiel ist zugleich auch der Mangel dieser duftigen Frühlingsliebeswelt des Lebens.

Jetzt blicke noch einmal in Don Juan's, Anna's, Ottavio's, Elvira's Brust und auf den Marmorschatten des Geistes! Die Liebe und Innigkeit, der beseligend ineinander gewobene Genuß des Geistes und der Sinne, der lockre Scherz und Rausch des Gemüths kann bei dem schuldloseren leicht zu lösenden Zwiespalte nicht stehen bleiben, und je weiter dieß neue Gefühl vordringt, desto mehr entfernt es sich von jenen wesentlichen Lebensmächten, welche die Gluck'schen Charaktere ausfüllten. In solcher Entfernung nicht nur, sondern im härtesten Kampf be-

findet ſich Don Juan, indem er der Liebesbefriedigung des Herzens allein ihr Recht zugeſtehen mag. Dadurch iſt der volle Bruch herausgetreten. Und wenn Mozart bisher einer neuen Poeſie der Liebe den bezauberndſten Ausdruck verführeriſch zu leihen verſtand, ſo iſt er jetzt gedrungen nun auch das Gegenbild des gehaltreich ſittlichen Ernſtes, wie den Schmerz des erbittertſten Streites ſo ſcharf entgegenſtehender Lebenszwecke in ſeine Töne aufzunehmen. Erſt dadurch iſt ſein Lebensgemälde der Liebe vollendet, und dieſe Vollendung enthält ſein Don Juan.

Aus dieſer Stellung unſeres Meiſterwerks im Verlaufe der Mozart'ſchen Opern wünſchte ich noch manchen anderen Vortheil zu ziehen. Vielleicht iſt Dir während des Leſens ſchon mehrfach die Bemerkung beigefallen, daß wenn Don Juan als der recht eigentliche Liebesritter daſtehen ſolle, nun auch jetzt vornehmlich ein volles Liebesleben ſo reizend, heiter und mannichfaltig, als irgend möglich, ſich vor uns entwickeln müſſe. Und dennoch ſey dieß ſo wenig der Fall, daß der Don Juan in dieſer Beziehung den Vergleich mit Figaro's Hochzeit und cosi fan tutte in keiner Weiſe aushalten könne. Ich muß geſtehen, daß dieſe Betrachtung mich ſelber auf Augenblicke ſtutzig machte. Bald aber glaubt' ich, den ſcheinbaren Mangel als eine neue Vortrefflichkeit rühmen zu dürfen. Die ſchuldloſeren Freuden und Verletzungen jenes ſeligen Liebesſpiels gehören nur der frohen Welt an, aus welcher die vorhergehende und

nachfolgende Oper ihre Töne nimmt, der Strom der Leidenschaften, welche Don Juan zur höchsten Schuld fortreißen, kann diese lachenden Ufer kaum berühren: er führt uns der Tiefe zu, aus welcher der Schmerz gebrochener Herzen und der Kampf strenger Sittlichkeit gegen unaussöhnbare Frevel emportönen muß. Dieß Gefühl scheint Mozart durchweg geleitet zu haben, und daß er Zerlinen nicht reicher, als nöthig war, ausstatten mochte, bekundet wiederum, wie vollständig er seines Stoffes Meister geworden ist. —

Jedoch möchte ich, wie gesagt, die höchste Vollendung nicht nur in dem Gehalt dieses Stoffes, sondern gleichmäßig in der dramatisch musikalischen Verarbeitung suchen. In Belmonte hat Mozart zwar alle wirklich dramatischen Momente treffend herausgefunden und glücklich benutzt, doch dieser Momente sind verhältnißmäßig nur wenige, und das dramatische Interesse beschränkt sich auf die abgenutzte Spannung, ob die Liebenden sich wiederfinden, ob die Befreiung der Gefangenen gelingen werde oder nicht, und am Ende muß doch eine Großmuth ex machina den Knoten mehr zerschneiden, als lösen. Im Figaro verwickelt die Intrigue ihre bunten Fäden schon um vieles ergötzlicher, und der nur scheinbaren Verwirrung fehlt es weder an Klarheit noch an Steigerung und anmuthiger Entwirrung. Aber im Don Juan zuerst geben die tieferen Gegensätze der Handlung und der Charaktere, der vorwärtstreibende Verlauf ihres Kampfes, der alles lösende Schluß die voll-

ſtändige Gelegenheit zu einer in jeder Beziehung vollendeten Meiſterſchaft. Und zugleich iſt es der klaren Begeiſterung Mozarts gelungen, bisher getrennte Gattungen, die tragiſche und die komiſche Oper, zu einem Ganzen zu verſchmelzen, deſſen gefügiges Ineinandergreifen anſcheinend widerſtrebender Elemente ſeither noch in der Muſik ein unübertroffenes Vorbild geblieben iſt. Wie wir es nur in den beſten Shakſpeareſchen Tragödien preiſen können, ſo fordern, erzeugen, ergänzen ſich auch hier tiefer Ernſt und leichte Heiterkeit, tragiſcher Schmerz und ſpielende Komik, und ſelbſt untrennbarer noch, als es dem Dichter vergönnt iſt, verſteht es der Componiſt, was jener nur nebeneinander ſtellen, oder nacheinander vorüberführen kann, durchaus ineinander zu verweben. Und was ließe ſich nicht noch alles an dieſer Stelle herausheben und bewundern! Denn im Don Juan hat Mozart noch keinen ſeiner Vorzüge eingebüßt, ſondern jeden geſteigert, nach keiner Richtung hin bildet ſich irgend eine Seite ſeines Genius wie in den ſpäteren Opern überwiegend aus. Nirgend find' ich die allgemeine Stimmung jeder einzelnen Situation ſo ergreifend angeſchlagen, und doch ſo reichhaltig individualiſirt, die Seele des Inhalts nirgend ſo ganz zu Melodien, ich möchte ſagen, geiſtig verkörpert, während dennoch dem freien Strome der Töne das ganze Recht ſeines ungehemmten Laufes bewahrt bleibt, und wie in dieſen Tönen ſelbſt die Todten wieder lebendig werden, ſchien mir Mozart in ihnen

allein jede höchſte Blüthe ſeines eigenen dramatiſchen Genius unvergänglich entfaltet zu haben.

Auf welche Weiſe ſoll ich Dir heute von cosi fan tutte, wie es jetzt nöthig wäre, ſprechen? Keine Melodie wird mir lebendig, und nur der häufige Mißmuth über die matte dramatiſche Intrigue und deren Auflöſung fällt mir ein. Mehrfach ſchon iſt man bemüht geweſen dem Ganzen eine andere Geſtalt zu geben, und ich ſelbſt habe in früherer Zeit häufig darüber nachgeſonnen, wie wohl dieſen Melodien ein beſſerer Text anzupaſſen ſey. Doch jeder Verſuch hatte eben ſo viel gegen ſich, als für ſich, und an dem Alten feſtzuhalten ſcheint noch immer das Räthlichſte. Denn wie Mozart ſo bald nach dem Don Juan gerade dieſem Stoffe eine lebendige Theilnahme habe ſchenken können, iſt nicht unerklärlich. Auch hier bleibt er ganz in dem Kreiſe der Zärtlichkeit, Sehnſucht und Schmerzen, des Wechſels von Treue und Untreue ſtehen, und da er den tiefen Conflict liebender Seligkeit und ſittlicher Strenge in jeder Schattirung ſchon erſchöpft hat, kehrt er wieder zu der Welt zurück, welche ſich ihm durch den Figaro als der reichhaltigſte Quell unverſiegbarer Melodien bewährt hatte. Und in der That war für ihn in dieſem Gebiete eine Lücke noch auszufüllen. Belmonte's und Conſtanzens Liebe und Treue bleibt unverfälſcht; nur ein bald verſcheuchter Argwohn trübt den feſten Glauben an ihre Unvergänglichkeit. Und Belmonte und Pedrillo allein wagen auf kurze

Zeit, der Eine ſchmerzlich, komiſch der Andre, zu zweifeln, indeß Conſtanze und Blondchen den glänzendſten Sieg erringen und ſelbſt Gefahren und Tod dem Vergeſſen und der Untreue vorziehen. Im Figaro dagegen regt ſich die Sehnſucht ſo mächtig, und doch in ſo lieblicher Heiterkeit in allen Herzen, daß die Feſtigkeit der Treue zu wanken beginnt, und jede Bruſt von dem Reize neuer Freuden ſich umſtrickt fühlt. Aber auch hier gehen wieder die Gräfin, Suſanna und Bärbchen als Siegerinnen hervor; denn über den Seelenſpiegel der Gräfin weht der Zug neuer Sehnſucht nur wie ein leiſer Anhauch, und Suſanna ſcherzt mit dem Grafen nur in neckendem Spiel; Almaviva hingegen iſt für die reizende Zofe in allem Ernſte entflammt; der Page in ſeiner Knabengluth fühlt ſich hierhin und dorthin gezogen und liebt alle, die ihn anziehen, und auch Figaro, gedenkt er der Vergangenheit, wird in ſeinem Herzen mehr als Ein Bild finden können, das nicht eben die Züge ſeiner Braut hat. Noch ſchlimmer wird den Männern im Don Juan mitgeſpielt. Daß ſich Ottavio und Maſetto treu bewähren, iſt für ſie ein mäßiges Verdienſt: ſie müſſen verehrend zu dem Gegenſtande ihrer Liebe emporblicken; in der weiten Welt würden ſie ähnlich hervorragende Geſtalten ſchwer wieder antreffen. Dagegen iſt Don Juan der Held aller Flatterhaftigkeit und Untreue ſelber.

In cosi fan tutte wird das Blatt gewendet. Jetzt kommen die Mädchen daran; auch ihre Treue ſoll einmal auf die Probe geſtellt werden, und bei dem erſten

Verſuch ſchon beginnt ihre bisher ſtets ſteigende Wagſchale zu ſinken, während die der Männer zu gerechtem Gleichgewichte ſich hebt. Dadurch allein iſt jetzt dem Stoffe nach das Bild der Liebe und Zärtlichkeit ergänzt und umgewandelt. Doch fürchte nicht, daß ich etwa der Meinung ſey, Mozart habe bei der Wahl ſeines Textes dergleichen Betrachtungen ausdrücklich angeſtellt; behüte! Dieſer neue Inhalt ſagte ihm unmittelbar für neue Melodien zu, weil er einer Seite entſprach, die ſich in ihm noch zu Melodien zu beleben drängte. Ja ich möchte ſelbſt noch weiter gehen, ich möchte behaupten, je weniger der neue Stoff im Vergleiche mit Don Juan und Figaro eine beſtimmtere Charakteriſtik und dramatiſch reiche Entwicklung vorzeichnete, deſto angemeſſener ſey er dem Componiſten geworden, denn eben dieſe individuelleren Charaktere, dieſe hinreißend dramatiſche Lebendigkeit, welche in Belmonte, Figaro und Don Juan den möglich höchſten Grad erreicht hatten, beginnt in den drei nachfolgenden Opern immer mehr abzunehmen. Was anderes hätte ihn abhalten ſollen, die vier Liebenden auch dießmal zu einer ähnlichen Mannichfaltigkeit auseinander treten zu laſſen, durch deren Fülle uns die früheren Geſtalten entzücken, als daß dieſe Schöpfungsgabe in ihm ſelber bereits zu ermatten angefangen hatte; durch welch anderen Grund wäre er verhindert geweſen, dem Uebelſtande zu begegnen, daß die Liebhaber, als jeder nach getauſchten Rollen des Anderen Geliebte zu gewinnen ſtrebt, dennoch von einer Innigkeit beſeelt erſcheinen, die Beide doch

nur erheucheln können, ohne daß die Liſt dieſer Täuſchung irgend in ihren Melodien angedeutet iſt. In ſolcher feinen Nuance zwiſchen Aufrichtigkeit und Heuchelei ſchalkhaft hin und her zu ſpielen, läßt ſich Mozart erſt jetzt die beſte Gelegenheit entſchlüpfen. Und wenn es ihm bisher gleichmäßig auf den geiſtigen Gehalt wie auf den melodiſchen Reichthum ankam, ſo ſcheint ihn jetzt zuerſt dieſe unabhängigere Beſeligung in den eigenen Tönen, und die erlangte Virtuoſität in dieſem melodiſchen Schweben und Weben um ſo mächtiger zu erfaſſen, je ſchneller er dem Augenblicke zueilt, in welchem ſeiner Bruſt die letzten Töne entklungen ſind. Wer aber möchte deßhalb mit ihm zürnen? Ein ſüdlicher Himmel der Liebe wölbt ſich ſo duftig, klar und blau über die Liebenden hin, während bald ein friſcher Seewind die Segel zu blähen ſcheint, als die Getreuen von dannen rudern, bald der nächtliche Feſtglanz leuchtend ſich umherbreitet, als ſie verkleidet wiederkehren; eine Wärme der Zärtlichkeit und Luſt durchzieht jeden Ton mit ſolcher lieblichen Gluth; ein ſüßes Vergeſſen aller Gefühle, die der Liebe nicht zugehören, wiegt in ſo holde Trunkenheit; der Scherz, ſelbſt wo er albern erſcheint, iſt in ſeinen Tönen von ſo freundlicher Unſchuld; und der Mangel an tieferem Gehalt, die Aehnlichkeit der Gefühle, Charaktere und Situationen wird durch ſolchen Reichthum, üppigen Reiz und unnachahmlich freie Grazie der Melodien erſetzt, daß ſelbſt die entferntere Erinnerung an dieſes unermeß-

liche Meer des Wohllauts zu neuem Anſtaunen einer Meiſterſchaft verführt, welche jeden beginnenden Nachtheil des Stoffs und der dramatiſchen Behandlung dennoch immer wieder in neue Vorzüge umzuwandeln fähig war.

Tieck, als es in ſeinem geſtiefelten Kater am bunteſten auf dem Theater und im Parterre drunter und drüber geht, und kein Beruhigungsmittel mehr wirken will, läßt in der Verzweiflung den Beſänftiger rufen. Papageno mit ſeinem Glockenſpiel tritt hervor, die Hauptdecoration der Zauberflöte wird herniedergelaſſen, Tamino und Pamina gehen furchtlos durch Feuer und Waſſer, und das kaum erſt pochende Publicum bricht in unaufhaltſamen Jubel aus. Auch ich möchte heute, wo alles in mir in bunter Verwirrung drunter und drüber geht, und ich als mein eigenes unwilliges Publicum gewaltig zu pochen beginne, den gleichen Beſänftiger rufen. Glücklich, wem das Mährchen der Zauberflöte ſchon in die früheſten Kinderträume ſo hell hineingeklungen iſt, daß auch der fernſte ſchwache Nachhall dieſer Töne noch die Macht der Beruhigung in den ſpäteſten Tagen bewährt. Ich will es verſuchen. — Schon die Entſtehung der Wunderoper hat etwas Mährchenhaftes. Der verarmte Schikaneder kommt zu Mozart und fleht ihn um Rettung durch eine Oper an, die ganz dem Geſchmacke des großen Haufens zuſagen könne; er verſpricht Text, Decorationen und alles ſonſt noch nöthige Beiweſen. Sogleich werden beide Handels

einig. Nun ſetzt ſich Schikaneder hin, und ſchreibt einen Text zuſammen, der auf den erſten Blick geſehen nicht läppiſcher und ſinnloſer ſeyn konnte. Und dennoch wie durch einen Zauber enthielt er die Gelegenheit, daß ſich zum erſtenmale die verſchiedenen Elemente in Mozarts dramatiſchen Genius wunderbar trennen und feenartig zu einer Wirkung wieder durcheinander weben konnten, welcher ſich die kahlſte Proſa der Aufklärung am wenigſten zu entziehen vermocht. Wie mährchenhaft es auch klingen mag, ich trete dennoch mit der Behauptung hervor, in der Zauberflöte habe Mozart, ganz ohne es ſelber zu wiſſen und zu wollen, die Mächte ſeiner eigenen dramatiſchen Muſik in einem letzten mährchenhaften Geſange gegen einander kämpfen und ſich verſöhnen laſſen. Nur zu dieſer Arbeit hatte er noch die letzte dramatiſche Fähigkeit. Seine Charaktere hatten die frühere Individualität, ſeine Situationen in der Allgemeinheit ihrer Stimmungen die feſte Begränzung, die Innigkeit ihren tieferen Gehalt, die Tiefe der Empfindung ihre unergründliche Innigkeit verloren; die Kraft, dieſe beſonderen geiſtigen Elemente ſeiner Melodien vollendet zu verſchmelzen, war dahin. — Was blieb ihm übrig, als dieſe Seiten noch einmal, nun aber getrennt auszubilden und traumartig durcheinander zu ſchlingen. Denn obſchon unbewußt, empfindet er es dennoch tief, daß jene vereinzelten Elemente nicht der wahre Genius ſeines muſikaliſchen Inhalts und Ausdrucks ſeyen; hatte er ſich doch ſelber mit ihrer engeren Vereinigung erſt im Don Juan

zum

zum Gipfel der Vollendung leicht emporgehoben. Dieſer Gipfel war ſchon in cosi fan tutte überſchritten. In allzu raſchem Laufe hinunter eilend blickt er noch einmal zurück, und ſieht nun wie im Kindertraum einer zweiten Jugend die hellen Geiſter, die ſeinem Inneren, als er dort oben noch ſtand, ſo voll und lebendig entſtiegen waren, gleich Nebelbildern in unbeſtimmterer Ferne umherſchweifen. Tief ruht dieß Bild in ſeiner Seele, bis das Mährchen ſeines eigenen Dichtens den Anklang ſeiner Bedeutung in Schikaneders ſymboliſchen Nebelbildern ahnt, und ſich nun wie zum freundlichen Abſchiedsgruße zu reichen Melodien entfaltet. Doch um ein Räthſel zu entziffern, fürcht' ich, ſpreche ich ſelber in Räthſeln. Vielleicht bringt eine nähere Andeutung zu weiterer Klarheit. Und hier iſt es wieder Don Juan, den ich zu Hülfe rufen muß. Daß in der Zauberflöte die ganze Handlung, ihr Beginn, Verlauf und Schluß, ſtatt wie im Don Juan beſtimmte Charaktere in den Streit beſtimmter Lebenszwecke zu verwickeln, durchaus allgemein und ſymboliſch gehalten ſind, daran hat niemand gezweifelt. Zwei Reiche ſtehn einander feindlich gegenüber: ein Reich des Tages, in welchem das Licht der Weisheit die Tiefen des Lebens erhellen ſoll, und ein Reich der Nacht, in welchem Stolz, Haß und jede gehaltloſe perſönliche Empfindung herrſcht, und dem die ungezähmte Naturbegierde ſich zugeſellt. In jedem dieſer Gebiete nun, ſo enträthſelte ich mir ihr muſikaliſches Geheimniß, iſt dem Inhalte wie dem muſikaliſchen Ausdrucke

nach, eine der Hauptſeiten feſtgehalten, welche die innere Eigenthümlichkeit der Mozart'ſchen Tonſeele ausmachen.

Daß ein tiefer Ernſt des Lebens, aller lieblichen Heiterkeit ungeachtet, Mozarts dramatiſche Welt durchklinge, hat er im Don Juan mit ergreifender Gewalt bekundet. Doch je weiter dieſer Ernſt um ſich greift, je mehr er für ſich heraustritt, deſto mehr verſchwindet die lebenskecke Individualität ſeiner Sprache. Schon gegen das Ende des Don Juan hin ertönt er wie die ewige Mahnung des Grabes und wie die Poſaunenſtimmen des Gerichts.

Dieſes Element ſcheidet ſich jetzt in den Tönen, welche Saraſtro's Herrſchaft begründen, ſelbſtſtändig aus, und kann uns, in dieſer Allgemeinheit aufgefaßt, weder als inniger Gemüthserguß, noch als das charaktervolle Leben beſtimmter Individuen ins Herz klingen. Aus dieſem Reich iſt alle individuelle Leidenſchaft, auch wenn ſie einen tieferen Gehalt in ſich ſchließen ſollte, jeder Schmerz und Kampf für die wahrhaft Eingeweihten verbannt. Und ſo gibt denn auch die Weisheit dieſes reinen Lichtes ihre Milde und Strenge, ihre Erhabenheit und Tröſtung weniger in Arien, Duetten und Terzetten, als in Chören kund, welche jetzt in Mozart'ſchen Opern zum erſtenmal von höchſter muſikaliſcher Wichtigkeit werden. Doch je mehr ſie die tieferen Verhältniſſe der Harmonie in Anſpruch nehmen, deſto mehr entbehren ſie jener bezaubernden Innigkeit, welche ſich an ihnen erſt erheben und durch ſie innerlich

vertiefen soll. Den Priesterchören schließen sich die drei Genien an, Boten des Lichtes und gleichfalls allgemeine Stimmen der Warnung, des Rathes und der tröstenden Ermuthigung. Und wenn sich nun auch dieß gesammte Reich in Sarastro zusammenfaßt, so ist doch auch dieses Oberhaupt mehr ein allgemeiner Repräsentant milder Einsicht, Tugend und Kraft, als ein individueller Charakter in dem Sinne, in welchem Mozart bisher Charaktere zu erschaffen die unerschöpfliche Gabe besessen hatte.

Das Reich der Nacht mit seiner sternenflammenden Königin ist jenen mächtigen Accorden der Chöre fremd. Von Haß und Rache allein erfüllt, sprüht die mährchenhafte Herrscherin ihre machtlose Leidenschaft in scharfen Staccatofunken umher, oder schwebt auf buntgestalteten bedeutungslosen Wolkenwellen der Töne hin. Nur in dem Schmerz über die ihr entrissene Tochter thut sich ein tieferer musikalischer Ausdruck kund; doch durch diesen Schmerz, dessen Ursache Sarastro ist, dringt auch bereits die Macht jenes Lichtreichs hindurch, und erregt die Ahnung, daß eine Gewalt, welche solchen Schmerz in dieser stolzen leeren Brust anfachen könne, den Sieg über sie davontragen werde. Die drei Damen, Dienerinnen der nächtlichen Königin, vertreten in deren Reich die Stelle der Genien. Leicht zur Liebe gereizt, vordringend, sinnlich, naiv ohne Unschuld, heiter ohne Laune und Scherz, entwickeln sie zwar eine Fülle persönlicher Empfindungen, denen aber mit der Tiefe des Inhalts nicht nur die Tiefe des Ausdrucks,

ſondern auch die Innigkeit und volle Individualität abgeht. Als letzte Geſtalt tritt der Mohr in dieſes Reich herüber. Denn im Rauſche der Sinne jeder falſchen Leidenſchaft haltungslos preisgegeben, vermag ihn kein Aufenthalt in der Heimath der Reinheit zu veredeln, keine Weisheit zu belehren, keine Wohlthat zu verpflichten.

Dieß weisheitsloſe, ſtolze Nachtreich der Leidenſchaft nimmt eine entgegengeſetzte Seite des Inhalts und Ausdrucks früherer Mozart'ſcher Opern in Anſpruch. Denn wer vermochte gleich ihm perſönliche Empfindungen in Melodien vollſtändig wiederzugeben. Doch wiederum abgetrennt von jedem ächten Gehalt der Gefühle, Zwecke und Leidenſchaften und ſelbſtſtändig für ſich herausgehoben, flattern die Töne dieſes Reiches nur leichtbeweglich ohne innerſte Seele auf den Schwingen des Wohllauts durch die Lüfte, oder erſtarren zu künſtlich zuſammengeſetzten Edelgeſteinen und Perlenreihen, deren gemüthsloſe Pracht nur blenden und verführen kann.

Die eigentliche Aufgabe aber der Mozart'ſchen neuen Opernmuſik war jene Seelenfülle des Gemüths, die alle wahrhaften Freuden und Schmerzen der Liebe in ſich trägt, und dieß volle Leben mit ganzer Innigkeit und Individualität melodiſch ausſpricht. Solche Innigkeit kann weder der ernſten Tiefe, noch der urſprünglichen Naivetät des Herzens und der perſönlichen Leidenſchaft entbehren; in ihr berührt und vereinigt ſich dasjenige, was Saraſtro's und der Königin Reich getrennt

enthalten und darſtellen ſoll. Sie allein bedarf zu ihrem Ausdruck beſtimmtere Individuen. Und dennoch ſind auch dieſe jetzt in Tamino, Papageno und Pamina mehr Repräſentanten als volle Charaktere.

Die Macht der Innigkeit und Naturunſchuld des Gemüths und ſeiner Töne ſind in Tamino und Papageno der Zauber, der alle Gefahren beſiegt, die Natur überwindet, zum Mitgefühl zähmt und jede rohere Leidenſchaft zu ſchuldloſer Freude bändigt. Doch zu dem wahren Ziele vermag dieſe Innigkeit und Unſchuld nur zu gelangen, nachdem ſie die volle Kraft des Ernſtes in ſich aufgenommen und durch mannichfaltige Prüfungen mit ſich in Einklang gebracht hat. Und gleichfalls recht in Mozart'ſcher Art behält die Innigkeit als ihren gemäſſeſten Inhalt die Empfindung reiner Liebe, wie ſie Paminen und ihren kühnen Geliebten beſeelt. Doch auch dießmal wiederum in neuer Weiſe. In Figaro und cosi fan tutte ward jede Schuld ohne ernſte innere Reinigung leicht ausgelöſcht, im Don Juan hatte die ſittliche Reinheit den ſchmerzlichen Kampf gegen den tauſendfältigen Frevler zu beſtehen, doch ihre tragiſchen Schmerzen wurden ihr durch keine beſeligende Befriedigung vergütet. Tamino aber genießt nach harter Prüfung in den Armen der Geliebten eines Glückes, das Beide um ſo reiner entzückt, je würdiger ſie deſſelben geworden ſind.

In dieſer Weiſe, ich wiederhole es abſichtlich noch einmal, ſcheidet und verallgemeinert ſich dasjenige zu

ganzen Reichen ſchmerz- und innigkeitsloſer Tiefe und gehaltarmer individualitätslos perſönlicher Leidenſchaft, was Mozart bis hieher dem Gehalte wie der muſikaliſchen Sprache nach zu voller poetiſcher Wirklichkeit menſchlicher Gemüther, Handlungen und Charaktere ineinanderzufügen getrieben war. Dazwiſchen bewegt ſich jene nur ihm eigenthümliche Innigkeit und Naturunſchuld der Liebe. Ihren Tönen iſt die Aufgabe geſtellt, das eine Reich der flacheren oder ſchlechteren perſönlichen Leidenſchaft in ſich zu überwinden, um ganz den wahren Gehalt des anderen in ihren Melodien lebendig zu machen. Denn was das Reich des Lichtes zu bieten vermag, gewinnt ſelber ſeine Vollendung erſt, wenn es von den innigen Klagen des Gemüths beſeelt und durchdrungen iſt. Die volle Individualität aber iſt in allen drei Kreiſen verloren gegangen.

Doch dieſer proſaiſche Auszug, bemerke ich jetzt erſt, trifft wiederum nicht die ganze Eigenthümlichkeit des wunderſamen Werkes. Er ſcheint auf Abſichtlichkeit zu deuten und dem naiven Mozart die überlegteſte Selbſterkenntniß ſeines gegenwärtigen und vergangenen Schaffens unterſchieben zu wollen. Und doch iſt keine Mozart'ſche Oper faſt, wie viel allgemeine Betrachtungen ihr der Dichter auch vorgelegt hat, von Abſichtlichkeit und künſtlicher Berechnung entfernter, als die Zauberflöte. Mozart hat auch dieſe Muſik nicht wie ein Hoffmann'ſches Mährchen behandelt, das ſtets die allgemeine Bedeutung mit Abſicht verſtändig hindurchbrechen läßt, oder am Schluſſe proſaiſch daneben ſtellt.

Im Gegentheil. Eine mehr noch als Haydn'sche Unschuld macht ihren Hauptreiz aus. Als ob dem bunten Geschlecht der zwitschernden Vögel plötzlich Wort und Sprache verliehen wäre, so singt das Gefühl der Liebe und Lust aus Papageno heraus, und seine Glocken klingen, als öffnete das Reich der glänzenden Metalle sein unbelebtes funkelndes Herz. Gleich als hätte der stumme Mondenschimmer sich beseelt und verkörpert und sänge von den Schmerzen und Wonnen der Sehnsucht und Liebesseligkeit, so tönt es aus Pamina's Brust. Und auch Tamino's Zauberlaute bewahren in ihren Flötentönen eine Unschuld, als wenn alle Lieblichkeit der Natur zu süßen Klängen sich innig belebte. Ja jene Töne der Weisheit und Tugend selbst gewinnen eine treuherzige Natürlichkeit, als ob die grauen Granitpfeiler der Erde und die greisen Schneehäupter der Gebirge sich aufthäten, um uralte halbverklungene Sprüche von tönenden Erzlippen über die irrenden, suchenden Menschen hinzurufen. Bei solcher ursprünglichen Unbefangenheit kann nichts Albernes beleidigen, das Seltsamste erscheint uns glaublich, und das Unbedeutende selber wird durch eine geheimnißreiche Tiefe bedeutungsvoll, welche in schweigender Ruhe durch das Ganze webt. Und welch eine bunte Mährchenpracht ist zugleich darüber hingebreitet: die Sterne leuchten, Juwelen blitzen, der Morgenstrahl erwacht, alles klingt, glänzt, blüht und duftet; es ist die gewohnte Welt nicht mehr, in der wir umherwandern, und doch sind es die altgewohnten liebsten Empfindungen, die uns in

dieſer neuen Welt begegnen, eine träumeriſche Dämmerung holder Kinderzeiten ſcheint um uns herzufließen, und dennoch ſteht alles ungetrübt und verſtändlich vor uns da.

Ob ich mich nun klarer ausgedrückt habe, weiß ich nicht, und faſt könnte ich wünſchen, daß ein leichter Schleier auch mein Verſtändniß halb verhüllte: ein durchgängig gedeutetes Mährchen iſt alles Farbenglanzes beraubt, und wer den Schleier der Göttin zu Saïs wirklich aufhob, war des Todes. Nur ein Gefühl der Trauer könnte mich ergreifen, wenn ich den inneren Sinn der Zauberflöte ganz enträthſeln wollte: Mozart hatte die Aufgabe ſeines dramatiſchen Genius erfüllt, und nun ſeine eigene Hand den Schleier lüftete, um die Zaubergewalt ſeiner Töne ſelber in neuen dramatiſchen Mährchen und Melodien zu entfalten, iſt auch ſein Haupt bereits von der Hand der dunklen Todesgötter berührt.

Nach dieſer Erinnerung würd' ich mich von der proſaiſchen Feſttagsgroßmuth des Titus zu ſprechen nur vergeblich anſtrengen; auch nicht eine Note iſt mir gegenwärtig.

Die letzten Tage meiner Reiſe ſtehn noch wie Feſttage vor mir da. Die Luft blieb zwar kalt, der Wind rauh, der Karrengaul war noch ermüdeter und ſein Führer zu Peitſchenhieben nicht zu verleiten, dennoch beſeelte mich der beſte Muth von der Welt. Da erſann ich mir einen letzten Genuß. Von Be-

ginn bis zu Ende wollt' ich den Don Juan, wie er in mir lebte, mit allen Geſtalten und Abenteuern an mir vorüberziehn laſſen. Ich wünſchte mir eine Aufführung noch zu verſchönern, welche jede andere weit hinter ſich zurückgelaſſen hatte, indem ſie aus voller Liebe für das Werk entſprungen, ſich gleichmäßig von den proſaiſchen Mißgriffen wie von dem falſchen Reize der Hoffmann'ſchen Uebertreibung fern zu halten wußte. Daß mein Vorhaben auch nur zur Hälfte gelang, darf ich zwar nicht behaupten; wie aber werde ich auch dieß nur wiederzugeben fähig ſeyn? —

Schnell verſetzte ich mich nach Prag, und blickte vom Hradſchin auf das unentwirrbare Labyrinth von Häuſern, Paläſten und Kirchen, Kuppeln und Thürmen hinunter. Mir war räthſelhaft zu Muthe. Die treibende Verjüngungsluſt des Frühlings, das Liebesjauchzen der Natur zitterte mit ſüßem Verlangen auch durch meine Adern, und hallte auch in meiner Bruſt wieder; der Uebermuth der Jugend gaukelte mir tauſendgeſtaltige Abenteuer vor, die gleich farbenſchillernden Schmetterlingen unter dem blauen Himmel hinflatterten, kein Wagniß war mir allzu gewagt, und jede Liebesſchuld, zu der die Freude des Daſeyns verführt, voll lieblicher Unſchuld. Ich ſpottete der Nüchternheit alltäglicher Sorgen und Mühen, und wären ſie mir hindernd im Wege geſtanden und hätten mich ringsum einhegen und umſchlingen wollen, auch ich würde ſie in dieſem Augenblick alle zerriſſen und niedergetreten haben. Noch niemals war es mir ſo wonne-

reich erſchienen, aus der winterlichen Erſtarrung in die Weite ungeduldig hinauszuſchweifen, und in dem feſſelloſen Reiche der Liebe und Freiheit den ſtockenden Geiſt im Genuß aller Sinnen geſund zu baden. Mich ergriff die vollſte Verachtung vor der dürren Sandbank all der kahlen Pflichten, an denen das wellenumſchäumte Schiff eines kecken Lebens zum traurigen Wrack zertrümmern muß. — Nun war die Sonne geſunken; die Dämmerung breitete ihre Abendſchleier über die Stadt; ſchon blinkten die erſten Sterne aus dem fernen Stromſpiegel wieder, und das Laub, das kaum noch in ſo feurigem Grün ſanft geglüht hatte, färbte ſich zu immer ernſterem Dunkel um. Ganz von dieſen luſtigen Träumen erfüllt, ſtieg ich in die Stadt hinunter. Hier arbeitete das fleißige Werkeltagsgewühl noch emſig durcheinander. Raſch wollte ich mich ihm entziehn, doch das Gehen, Kommen, Tragen, Schieben, Fahren hemmte mich von allen Seiten. Das bunte Gewirr, das vielſtimmige Getöſe drohte meine heiteren Geſtalten zu verſcheuchen, und immer ungeduldiger ſuchte ich vorwärts zu dringen. Jetzt ſchlugen die hellen Abendglocken des nächſten Kloſters an; bald läutete es von allen Thürmen in ſeltſam auffordernden Accorden, regellos und doch harmoniſch, und in ernſten Grundtönen klangen die Glocken der St. Veitskirche aus der Ferne herüber. Ich fand mich fremd und allein in der großen volkreichen Stadt, und mich überfiel ein Gefühl der Sehnſucht nach der Heimath, den Meinen, nach Geſchwiſtern und Freunden.

Schen wurden die meisten Fenster der Häuser hell, und nun erblickte ich mit geschäftiger Einbildungskraft rings umher im Innern der behaglichen Zimmer nur traulich vereinte Kreise. Großväter im frohen Getümmel einer reichen Familie, altersweise und altersmild, Söhne und Töchter umher, und an Enkeln war kein Mangel, alle tüchtig gesund, und die halb Mißrathenen selbst an diesem Abende gutgeartet und zwiefach geliebt; junge Gatten im vollen Glück häuslicher Beschränkung und wunschloser Befriedigung; Liebende zum erstenmale durch Blick, heimliches Geflüster und leisen Händedruck voll tiefaufathmender süßer Hoffnung; Geschäftsleute hatten ihr Tagwerk vollbracht, und freuten sich nun einer langentbehrten Ruhe, der Genuß guter Bücher blieb nicht aus, die Angelegenheiten der Stadt, des Staates, des Krieges, des nahen Friedens wurden eifrig besprochen; was sich in der Verwandtschaft Gutes und Schlimmes mochte ereignet haben, erzählten sich die Frauen eng aneinander gerückt; hier und dort horchten die Kleinen; das Jüngste war eingeschlafen, die Mutter wiegte es sanft im Schoße, sie mußte die Geschichte erst zu Ende hören, ehe sie es hinaus ins Bettchen trug. Auch gesellige Kreise erblickte ich in vollem Glanz; Tanzmusik schallte mir lustig entgegen, die Kerzen brannten hell und schönere Gesichter hatte ich niemals gesehen.

Welch besseres Glück konnte dem Menschen werden, als solche festhaftende Beschränkung in Beruf, Familie und dauernder Treue, bei blühendem Wohlstand, lie-

den Kindern, Ausſicht in die Zukunft: und dieſe Enge durch Liebe verlieſt, durch Geiſt erweitert, durch edle Geſinnung erhoben, durch Heiterkeit erhellt, durch Kunſtgenuß verſchönt, und wenn auch durch die Wechſel des Glücks zeitweiſe verdüſtert, dennoch immer wieder zu erneuter Befriedigung hergeſtellt.

Ich ſtand vor der Thür des Schauſpielhauſes, Don Juan war angekündigt, und wunderbar überraſcht trat ich ein. Es war noch frühe, das Haus hatte ſich noch nicht halb gefüllt, ich ſaß in einer Loge allein. Die Wärme des Tages und der weite Spaziergang hatten mich ermüdet, und von dem zeitverkürzenden Gemurmel der wartenden Menge eingewiegt fielen mir wider Willen die Augen zu. So zwiſchen Wachen und Schlafen fand ich mich von einer nie gefühlten Unruhe unerklärlich beklemmt, immer unverſöhnbarer jagten wechſelnde Empfindungen und Bilder durcheinander, und ſchon wollte ich aufſpringen, um wieder das Freie zu gewinnen, als plötzlich die erſten Andante-Accorde der Ouverture mich auf meinen Sitz feſtbannten. Dieſer ſchmerzdurchzogene tiefe Grabes-Ernſt mahnte mich vorahnend an Don Juans Geſchick, dem er nicht zu entfliehen vermag. Gleich dem erſten majeſtätiſchen Fortſchreiten dieſer Töne ſetzte ſich zwar ein feindlich ſich verſelbſtſtändigender Trotz entgegen, doch bald erhebt er zu ahnendem Schreck, als ſtrafend jener Ernſt dazwiſchen ſchlägt, und nun durch mark- und gebeinſchneidende Geiſtesſchauer über den Frevler dahinfahren. — Schon aber ſtrömt aus dieſem ſturmumweh-

ten, blitzdurchzitterten Felsen der taghell fortsprudelnde *Quell des Allegro* übermüthig hervor. Wie sorglos lachte mir Don Juans vordringender Lebensschwung, sein heiteres Sichgenügen, seine kampfgerüstete Entschlossenheit aus ihm entgegen. Ein harter Ruf mahnender Herausforderung hemmt seinen Lauf, aber der sichere Liebesheld antwortet zunächst leise, doch schnell, neckend, und mit spottender Heiterkeit. Der Fehdehandschuh ist aufgenommen, und ein strenger Kampf des Angriffs und der Abwehr bekundet laut die gegenseitige Kühnheit und Kraft. Don Juans siegständiger Muth geht nicht nur unversehrt, sondern selbstvertrauender und hartnäckiger aus diesem Streite hervor. Ach und dennoch kann auch er der lauteren Anmahnung nicht entfliehn, der Feind bleibt an seine Fersen geheftet, den Frohsinn seiner Töne trübt jetzt schon ein Beiklang von Noth und Drangsal, und fast zum Wanken gebracht wird er mit neuen schnellfolgenden Schlägen unentrinnbar verfolgt. Noch aber gibt er seine Sache nicht auf; selbst diesem Andrang widersteht der Nieverzagte; ja er gewinnt sich neuen Raum, um nur desto frohlockender auf seinem Sinn zu bestehen, und ihn hell zu verkünden. Schon erscheint sein Sieg als gewiß. Aber nein! der Kampf entbrennt noch einmal, und vor dem drohenden Rufe, der jetzt vollständiger auf ihn eindringt, ist seine Stimme verstummt; er antwortet mit keiner Keckheit, keinem Scherze, keinem Trotze mehr. Da erklingt jener Ruf fast sanft und befriedigt, und die laute Früh-

lichkeit mit ihrem nachfolgenden heftigen Streit endet *in einen Frieden, in welchem* die Erschütterung zuletzt nur leise noch widerklingt. —

Der Vorhang rollte schnell empor. Ungeduldig schritt Leporello auf und ab, in mißmuthiger Erwartung lief er umher, und die grellenden Bässe begleiteten tactmäßig seine Tritte. Jetzt stößt er selber seinen steigenden Aerger schrittmäßig hervor; er steht still; er ist ihn auf der Fermate glücklich losgeworden. Nun malt sich der Schalk ein behaglich leichtfertiges Wohlleben aus, und überbietet sich selbst hastig, als traute er sich selber kaum, in Versicherungen, die bisherige Noth von sich zu werfen, bis er sich endlich tief und fest darüber beruhigt hat; und nun er erst so weit ist, kann er nicht müde werden, das ergötzliche Bild immer von neuem auszuführen. Doch das erste Geräusch verscheucht seine Träume; hurtig sucht er zu entwischen, und dieselben Töne, durch die er sich zu raschem Entschlusse ermuthigt hatte, dienen jetzt auch gleichmäßig seiner Feigheit zum Ausdruck. —

Da rauscht es zornverkündend in steigendem Drehen heran, zu scharfer Heftigkeit bricht es hervor: es ist Donna Anna. Von einer gränzenlosen Entrüstung hinausgetrieben in die dunkle Nacht, doppelt schön in der beleidigten Hoheit ihrer Gestalt, hält sie den Arm des fliehenden Don Juan umklammert; und nur vergebens sucht er sich von der majestätischen Feindin muthwillig loszuwinden. Schreckliches muß geschehen seyn. Diese Leidenschaft der Verfolgung walte zum ersten-

meiſt übermächtig über das feſte Maß ihres jungfräulichen Adels hinaus. Und doch parodirt Don Juan nur einen Zorn, den er nicht fürchtet. Da empfindet die Arme die Schwäche der weiblichen Kraft; und ihr Angriff wird zu einem halb geängſtigten, halb befehlenden Ruf um Hülfe. Auch dieſen beiacht Don Juan. Aber Anna raffft ſich zu erneuter Leidenſchaft zuſammen, deren Fackel ſie flammend über ſein Haupt ſchwingt; doch auch die neue Wuth beantwortet Don Juan nur mit nachahmendem Scherz, indeß Leporello's Furcht aus der Ferne in zaghafter Eil die geſchwätzige Grundlage zu dieſem ſtets heftigeren, bald durch Scherz, bald durch Drohung unterbrochenen, Angriff und Hülferuf ausmacht. Aber erſchütternd meldet ſich laut ein mächtigerer Feind an; die erſten Schauer einer entſcheidenden Stunde ſind die Vorboten ſeiner Nähe. Der alte Vater erſcheint, ſchon jetzt einer drohenden Geſtalt gleich, die aus den Gemälden des hohen Ahnenſaales von dem Angſtruf der Enkelin erweckt noch einmal ins Leben heraustritt. Jetzt gilt es einen ernſten Kampf der bitterſten Gegner, und ſchon iſt Leporello's Zunge zu bangen Worten der Angſt gelähmt. Mit unerbittlicher kalter Strenge fordert Don Pedro den rächenden Kampf auf Leben und Tod. Don Juan will auch jetzt noch den Scherz der Verachtung bewahren, aber er muß ſchon den erſten Grad ſeines männlichen Trotzes zu Hülfe nehmen. Unbedachtſamer! Nur ihm allein klingt dieſe Herausforderung nicht wie die Vorahnung der künftigen Vergel-

tung. Er zieht den Degen, hin und her fliegen die abprallenden Stöße, schneller, heftiger dringt er ein — Don Pedro sinkt. Eine drohende Ruhe des Todesgrauens entfaltet langsam ihre schweren Fittige. Leise, aber ergreifend weht durch die hinsterbend stockenden Töne des Verscheidenden, dem vor dem eigenen Grabe nicht bangt, die Empfindung, mit diesem hinströmenden Blute habe sich auch der verwegene Frevler den Todeskelch vollgeschenkt; schon der erste Ruf des Sinkenden ruft in Leporello's Brust die tiefsten innern Schauer auf, mit denen er nun jeden Todesseufzer des Greises begleitet; und so sehr wird dieser Ahnungsschauer der Grundton des Ganzen, daß selbst Don Juans dazwischen blühende Siegesfreude mit ihrem halbfrechen Hohn unbewußt von demselben Grauen gedämpft ist, in welchem die sonst getrennte Empfindung aller sich begegnet. Nur durch die Begleitung zieht sich eine sanftbewegte Klage melodisch hin, und klingt in schmerzlicheren Scheidegrüßen ab — doch ach! zu welcher Fluth der lautesten Schmerzen soll diese Klage noch anschwellen, ehe jenes erste Grauen mit allen Schaudern des Gerichts strafend wieder hereinbricht! — Ein kurzes leichtfertiges Recitativ-Gespräch zwischen dem Herrn und Diener; und beide sind beim ersten dämmernden Scheine des Morgens entschwunden.

Anna unterdessen hat angstvoll die Hausgenossen aus dem Schlummer geschreckt. Ottavio ist herbeigeeilt, sie stürzen zu Hülfe, — zu spät — Don Pedro liegt als Leiche vor ihnen. Die Tochter starrt ihn an, halb

nur

nur des Entſetzlichen gewiß will ſie ihren Blicken nicht trauen, liebend ruft ſie den Vaternamen — er iſt todt, ihr Liebesruf ſinkt zu banger Klage nieder. Nun bleibt ihr kein Zweifel mehr übrig. Immer ſchmerzlicher ergriffen erblickt ſie das ſtrömende Blut, die offene Wunde, ſie bebt vor der Bläſſe des Todes klagend zurück, ſie will den letzten Athem von ſeinen Lippen trinken — die Lippe, die Glieder ſind erſtarrt, ruft ſie in bitterer Wehmuth, bis ihr Schmerz gewaltſam ausbricht, und ihr ſtatt des Lebens nur augenblicklich das Bewußtſeyn raubt. Ottavio beſonnen geſchäftig, bemüht ſich um ſie, ſanft und zärtlich ſpricht er zu ihr, die ihn nicht hören kann. Sie erwacht, ſie ruft dem Vater, der Geliebte will ſie tröſten. Aber jeder Ton einer anderen Liebe iſt in ihrem Herzen verſtummt, nur des Mörders, nur des Ermordeten Bild ſchwebt ihren Sinnen vor, ſie fleht den Unbarmherzigen auch um die Wohlthat ihres Todes, und die Herbigkeit ihrer Leiden zerſchmilzt zu ſtillem Jammer. Nicht feſt und ermuthigend, doch voll treu mitempfindender Zärtlichkeit ſpricht ihr Ottavio von ſeiner Liebe, aber nach dem Vater, nur nach dem Vater verlangt ſie mit immer geſteigertem Schmerze. Tief hat Ottavio dieſen Schmerz in ſich aufgenommen, ſchwer und ſelber noch klagend gibt er ihr dann die Verſicherung, alles, Vater und Gatte werde er von nun an ihr ſeyn. Kümmerlicher Troſt! Kann ſie den lebenden nicht, ſo will ſie den todten Vater wiederſehen, und ihr angſtvoller Liebesruf fordert ihn herbei. Doch nur der Geliebte mit ſei-

rem wiederholten Mitleiden, ſeiner wiederholten Zuſage ſtehe unthätig vor ihr da. Sie blickt ihn an; ein Schwert hängt an ſeiner Seite; nun zum erſtenmale ſtürmt der Gedanke nach Rache, nach Strafe durch ihre Bruſt. Leidenſchaftlich ſtreng fordert ſie den Verlobten auf; keinen Liebesſchwur, den Schwur der Rache verlangt ſie. Ottavio ſchwöret; doch ſtatt in brennender Gluth der Tapferkeit, ernſt, zärtlich, in klagereich liebender Hingebung. Da durchzieht Beider Bruſt die gemeinſame Qual dieſer grauſamen Stunde. Zum Himmel erheben ſie ihre Hände, ihn rufen ſie als Zeugen an, das Herz kann die Laſt nicht tragen, von dem edelſten Jammer ſtrömt es über, ſie fühlen die harten Schläge des grauſamen Geſchicks, und der namenloſe, bitterſte Schmerz reißt ſie über ſich ſelber hinaus. Nur in der Wiederholung des Schwurs kann ſich Anna erſättigen. Aber keinen leuchtenderen Funken des Muthes, der Eil und Leidenſchaft entlockt ſie ihrem Geliebten. Und ſo ringt ſich das Wehe immer heftiger heraus, immer gewaltſamer fluthen die Schmerzen über, immer raſcher treibt die Pein ſie vorwärts; immer wankender fühlen ſie alle Grundpfoſten ihres Innern erſchüttert, und für ſie in dieſen ſchwerſten Augenblicken gibt es keine Ruhe, keinen Troſt, keine Hoffnung. —

Der Mittelvorhang rauſchte hernieder; es war ein heiterer, heller Verſaal in Don Juans Gaſthauſe. Aller Schmerz ſchien vergeſſen, als er voll beſten Humors

mit Leporello ins Zimmer trat. Nun erst konnte ich seine Züge, seine Gestalt erkennen. Die Gluth seines Auges war unbeschreiblich und doch durch Zärtlichkeit des Verlangens und liebelockenden Glanz gemildert; eine stille Tücke schlummerte kaum sichtbar in verschwiegenem Dunkel; um den feinen, beweglichen Mund spielte ein leiser Hohn mit den Grazien süßer Ueberredung, die Stirn hob sich hoch und frei, als könne kein Blitz des Geschicks diesen Scheitel treffen; die keckste Sicherheit blitzte aus allen Zügen. Auf den ersten Blick mochte ihm keiner widerstehen. Und doch war weder Gesicht noch Gestalt von vollendeter Schönheit; aber in voller, geistdurchloderter Blüthe, und selbst der erste Widerschein wilder Tage und wüster Nächte übte in seinem abstoßenden Reize nur die neue Macht einer unwiderstehlichen Anziehung. — Es klopfte und die tölpelhaft pfiffigen Gerichtsdiener traten ein. Ich ließ sie fragen, beschuldigen, schelten, und lehnte mich ausruhend zurück, denn ich bedurfte der Erholung. Aber es ließ mich nicht rasten. Ich forderte Musik und konnte kaum begreifen, weshalb Mozart diese reichhaltig komische Scene nicht vollständig durchcomponirt habe. Und doch paßte sie durchaus nicht in den so rein beschlossenen Kreis seiner Töne, und ich pries von neuem seinen glücklichen Genius, der ihn von dieser Uebertretung abgehalten hatte.

Jetzt war Don Juan von den lästigen Gästen befreit, sein Uebermuth wächst; plötzlich steht Donna Elvira unerwartet wie ein rächender Liebesengel da.

Sie erblickt, ſie erkennt den verrätheriſchen Gatten nicht, doch wie ſie ſich in der ganzen Welt ihn allein zu finden ſehnt, iſt ihr erſtes Gefühl eine ſchmerzliche Frage nach dem Ungetreuen, bei deſſen Angedenken ſie klagend verweilt. Da ruft ihr ſein grauſamer Verrath zugleich das Gedächtniß an Rache und Strafe zurück, und in auf- und niederſteigenden Tönen ſucht ſie ſich noch einmal zu dem leidenſchaftlich feſten Entſchluß zu erkräftigen — eine kurze Pauſe innerer Betrachtung, und er iſt für immer unwiderruflich gefaßt. Don Juan ungeſehen tändelt unterdeſſen ſorglos um die neue Beute, deren Zorn Leporello wohlgelungen parodirt. Aber durch dieß heitre Bedauern dringt Elvira's Racheruf ſtets drohender wiederholt hindurch, bis er in ihrer leidenſchaftlich fortgeriſſenen Cadenz den Gipfel erreicht, jedoch zu Don Juans leichtfertigen Tönen wie überwunden verklingt. — Geiſtſamer Spott des Zufalls: in der Umworbenen erkennt er die Gattin, und eilig iſt er entwiſcht.

Da erbarmt ſich Leporello ſchalkhaft der Betrogenen. Sie iſt die erſte, die letzte nicht; hinzuwerken auf die Unzahl der Getäuſchten, deren Stand, Namen und Schickſal er niedergeſchrieben, fordert er ſie neckend auf. Die Begleitung zählt ihm vor, und gleichgültig faſt zählt er nach, nur als er ſich an Frankreich und Spanien erinnert, geräth er in ernſthaft ſteigendes Pathos, das er dann ſelber belacht; die wechſelnden Stände, als ſeyen dieß Nebendinge, geht er in flüchtigem Laufe durch, nur den ſchlechten Geſchmack ſeines Herrn hebt er mit

ſpottendem Nachdruck hervor, und immer eifriger wird er im Zählen und Wiederholen und Plaudern. Doch auch hiermit begnügt er ſich nicht. Den Juans ſüßes Behagen, feuriges Verlangen und Schmachten ſchildert er gleich behaglich, feurig und ſehnſuchtsvoll; er ſcheint ihn in allem Ernſte zu richten, und labt ſich doch ſelber an lachenden Erinnerungen; endlich iſt er am Schluſſe, und um dem Spaße die Krone aufzuſetzen, empfiehlt er ſich nur noch gravitätiſch mit ehrerbietigſt weitläufigem Anſtande.

Verwirrt, von tauſend wechſelnden Empfindungen ergriffen, bleibt die gequälte Elvira einſam zurück. Ihre Unruhe, die unbeſtimmte, aber ſchmerzliche Bewegung ihrer Bruſt ſchildert der Eingang in ihr Recitativ; aber aus dieſem Dunkel blitzt plötzlich das e i n e Gefühl auf: ſolch unerhörten Frevel müſſe ein Gott beſtrafen. Dieß klare Vertrauen ihres Zorns gibt keinem Zweifel Raum; ſie erblickt ſchon den rächenden Strahl, und die Begeiſterung ſchleudert ihn wirklich auf das Haupt des Verräthers. Aber ihr Auge hat wieder in das ſeine geſchaut, er hat in ſeiner Schönheit erinnerungsbelebend vor ihr geſtanden, nur den Fernen vermag ſie zu haſſen, und wenn ſie ihn ſich todt zu ihren Füßen vorſtellen muß, fühlt ſie im Innerſten, ihr eigenes Leben ſey es, das ſie in dem ſeinigen tödte. Das ganze Gefühl der Rache ſchmilzt in Liebe, Schmerz und Sehnſucht hin. Nun ſtimmt aus der Tiefe ihrer Bruſt das rührendſte Trauerlied ihrer verletzten Liebe. Melodiſch weint ſie ihren Verluſt, ſie weilt auf den Höhen ihres Unglücks, von

denen sie nur langsam herniedersteigt, und immer schmerzlich und schmerzlicher spinnt sie den thränenfeuchten Faden ihrer Leiden weiter und weiter, und windet und schlingt ihn in klagender Leidenschaft wechselnd durcheinander. Ach! ihre Treue selbst fühlt sie verspottet, und dieß Gefühl schlägt nun alle feinsten Saiten ihres Busens an. Aber erweckt auch diese höchste Schmach auf Augenblicke die schlummernde glühende Rache — vergebens — bald genug bebt sie wieder zurück; ihre Stimme scheint zu stocken, das Wanken ihres Herzens, der bittere Kampf ihrer liebenden Brust zittert durch die lange meisterhafte Cadenz, und sie vermag nun nichts mehr, als die erste Klage zu wiederholen, deren Windungen alle von neuem zu durchlaufen, und leidenschaftlich schließend gesteht sie, dem ihr so Unentbehrlichen sey sie ganz noch dahingegeben. —

Wiederum veränderte sich der Schauplatz. Eine lachende Gebirgsgegend lag im warmen Scheine der goldigsten Maisonne da, die Berge umher, das weitgedehnte Thal, Strom, Gebüsch, Wiese, Wald und darüber der tiefblau heiterste Himmel, die ganze unbliebte Natur schien sich in Frohsinn und Wonne lebendig zu regen. Eine zierlich geschmückte Braut, den stämmigen schmucken Bräutigam sich zur Seite, umringt von der Schaar der Verwandten, Nachbarn und Dorfgenossen, tanzt singend herbei. Es ist Zerlina und Masetto mit den Ihrigen. Und nun erst beim Mittagsglanze dieser bäurisch frischen sorgenvergessenden

Freude, die schon in der Lustigkeit überhaupt sich inhaltslos befriedigt, erst bei diesem schmerzunmöglichen Aufruf zu Feiertagsgenuß und dem froh sich schaukelnden Scherz, sind alle früheren Klagen vollständig ausgelöscht. Hier müßte Don Juan ganz in seinem Elemente seyn; nur durch ihn, indem er mit dem Reichthum seiner überschäumenden Lebenslust auf diesem Boden Abenteuer suchend und findend umherschweift, könnten wir hier auf lange Zeit gefesselt werden. Wie gerufen kommt er glänzend zum Siege geschmückt herbei; Leporello hinterdrein, denn auch Leporello's lustigste Laune darf heute am wenigsten ausbleiben. Noch nie war Don Juan so zu Genuß und Liebe aufgelegt; seine Seele dürstet nach Erquickung. Ein Blick auf Zerlina und er ist durch die frohe Natürlichkeit dieser zärtlichen sehnsuchtathmenden Gestalt gefesselt. Schnell wird die ganze Hochzeitsgesellschaft, vorsichtig der Bräutigam entfernt. Er ist allein mit Zerlina.

Da fühlt er die Liebe durch alle seine Pulse klopfen, keiner Heuchelei, keiner Künste bedarf es, ihm selbst wird fast unschuldvoll und naturbeseligt in der Nähe dieser unschuldvollen, liebebangen Seele. Mit einfacher Innigkeit des ersten längst entschwundenen Jugendgefühls schmiegen sich seine Töne nahe und zutraulich zu ihr heran. Eine scheue Angst der Liebe beklemmt ihre Brust, und er steht doch so offen, so lieb und gut vor ihr da; süßer erklingt seine Bitte, sie wankt; zärtlicher fleht er; ach! die alte liebe Gewohnheit ihres ganzen früheren Lebens hält sie zurück,

und doch treten alle heimlichen Wünſche, alle unbewußte Sehnſucht und Hoffnung erfüllt und verwirklicht zu ihr heran; immer drängender, ſiegender werden ſeine Bitten, ſie meint zu träumen, ſie glaubt zu wachen, ſie vermag nicht, ſie muß, und wird aufjubelnd ihres vollen Glückes erſt inne, als ſie willenlos an dem Herzen des Liebeſiegenden ruht, und nun ſie mit ihm vereint iſt, die ganze Welt wie im Freudenrauſche kindlicher Luſt ſich um ſie herbewegt.

Wie aber ſollte ihm, den nur ein Jugendwiderſchein reinerer Tage auf Augenblicke abſichtslos reiner ſtimmt, die neue Verführung gelingen, da Elvira ihn wiedergefunden hat, und Anna mit Ottavio die Spur des Mörders zu verfolgen ausgezogen ſind. Kaum will er in Zerlinens Reizen ſeine ganze Seele verſüngen, als ihm Elvira in den Weg tritt und von hinnen ſcheucht. Ungewiß, zitternd, in ſchnellem Wechſel aus ihrem Wonnetaumel erwacht, ſteht Zerlina vor der edlen ſchmerzerzürnten Gattin. Streng ſpricht Elvira ihr in jener ſeelenadligen Arie zu, in welcher nur der ſtets ſich aufdrängende eigene Schmerz die Würde und den Stolz empfindungsvoll mäßigen und zum Mitgefühl für die Verführte liebreich öffnen. Denn ach! die Selbſtbetrogene will, wenn ſie ihr eigenes Herz nicht bezwingen kann, doch Anderen wenigſtens die gleiche Qual erſparen. Sie reicht der zu bald Enttäuſchten die Hand, um ſie ihrer eigentlichen Liebe wieder zuzuführen.

Anna und Ottavio treten auf, und Don Juan

eilt, ein falſcher Freund, dem argloſen Freunde und der trauernden Anna mit offenem Anſtande ritterlich entgegen. Aber auch jetzt weiß ihn Elvira zu finden, und nun ſcheint es Ernſt zu werden; das entſcheidende Quartett beginnt. Wie wird es enden! Noch ganz von der Würde und dem Eifer erfüllt, der ſich ſo eben erſt erfolgreich bewährt, in ähnlichen Tönen, jenem Zorn verwandt, den ihr erſtes Auftreten ſchon als für alles Folgende wichtig verkündigt hatte, bricht ſie mit ihrer heftigen Warnung hervor. Von ſeiner Untreue aufs neue überzeugt, kann ſie den Bundbrüchigen nicht mehr ſchonen. Und doch wird die Warnung wieder zur Klage, daß ſie ſelber das unglückſelige Opfer ſeines Verrathes ſey. Erſtaunt, voll Mitgefühl bewundert das edle Paar wie aus Einem Munde den lieblichen Adel ihrer Worte, ihrer Züge. Vergebens verſucht Don Juan geſchäftig, halb ſpottend, aber mit eindringlicher Haſt, ſie abzulenken und die Freunde mit ernſtem Anſtande höflich fortzuführen. Doch Elvira fühlt ſich nur zu einer heftigeren Anklage hingeriſſen, welche die Verlobten zu dem erſten leiſen Zweifel gegen Don Juan anregt. — Jetzt wird in Alfin die innere Bewegung lebhafter; ein Ausruf der Erſchütterung macht ſich aus Anna's und Ottavio's Herzen, der zurückgedrängte Unmuth leiſe aus Don Juans Munde Luft, im Kampf von Zorn und Leiden erwidert Elvira. Schnell vertieft ſich nun die Theilnahme für die Gequälte in der Bruſt der halb ſchon Ueberzeugten, und durch ihre mitempfindenden Töne, wie durch

Don Juans steigenden Unmuth, ergießt Elvira unaufhaltsam einen leidenschaftlich aufgewühlten Strom empor und hernieder steigender Gefühle, von denen nicht zu sagen wäre, ob sie mehr aus der Heftigkeit der Rache oder der Bitterkeit der immer gewaltiger wieder hervorbrechenden Schmerzen entspringen. — Der Wahrheit dieses Ausdrucks ist nicht zu entgehen. — Kaum wendet sich der kaum erst so fest vertrauende Ottavio plötzlich Aufschluß fordernd gegen den Treulosen, Anna folgt in gleich ernster Strenge, Elvira wiederholt ihre Anschuldigung, das Fragen, das Erwidern steigt und vermehrt sich, und fast ist kein Zweifel mehr möglich. Aber Don Juan immer noch hoffend, bemüht sich in ärgerlicher Hastigkeit, die Ueberlästige zu entfernen, doch nun begegnet zum erstenmal ihr ganzer Zorn in unvermischter Leidenschaft dem seinigen, so daß sich Anna und Ottavio wechselseitig in der Theilnahme für sie bestätigen und bestärken.

In diesem Widerstreit der einst so innig Vereinten, in dieser einklangsvollen Ueberzeugung der noch nicht Getrennten endigt die wichtige Scene.

Kaum hat Don Juan fast mit Gewalt Elviren hinweggeführt, so bricht ein ungeheurer Schmerz über Anna herein. Sie kann es nicht aussprechen, aber sie hat ihn erkannt: er, nur Er allein ist der Mörder ihres Vaters. Die herbe Pein steigender Angst, der plötzliche Strahl aufhellender Erinnerung, der scharfe Sporn aufstürmender Rache, fährt beim Beginn ihres Recitativs gleich schnellen Windstößen vor nahendem Gewit-

ter immer heftiger durch das Orchester hin; daß dieser Sturm sie nicht niederreiße, muß Anna ihre ganze Kraft zusammenraffen. Hastig, um nur ihre Brust von dieser zerdrückenden Last zu befreien, spricht sie ihre Vermuthung, ihre Gewißheit, ihre Anklage aus. Ottavio redet ihr zu, er bittet um Fassung, er verspricht Rache. Nun zwingt Anna ihren Schmerz nieder, um klar und vollständig zu berichten. Die Nacht senkt sich dumpf auf uns herab, wir sehen Anna in ihrem einsamen Gemach; unerkannt tritt Don Juan herein — und schon erbebt Ottavio und drängt eilig die Erzählende vorwärts — Don Juan naht sich, er umfaßte die Unnahbarste der Jungfrauen, sie schreit auf, und in Tönen schneidender Angst ruft uns die Begleitung diesen Schrei ins Gedächtniß. — Umsonst, niemand hörte die Hülflose — und erschreckt fährt Ottavio auf. Doch Anna hatte sich ermannt, und ob auch Don Juan süß um Liebe flehte, schmerzzitternd wandte sie das reine Antlitz von ihm fort. Nun erst athmet der getröstete Bräutigam neubelebt wieder auf. Aber heftiger drang der schöne Verführer in sie, neuer vergeblicher Hülferuf — diesem inneren Entsetzen kann er nicht widerstehen — er entweicht. In flammendem Zorne verfolgt sie ihn, der Vater mischt sich in den Streit, er zieht das Schwert — und nun kann Anna nicht länger den vollen Schmerz zurückhalten, als sie das Furchtbare noch einmal vor sich geschehen sieht. Doch in ihrer wogenden Brust siegt die Gluth der Rache über die neu heranschwellende Klage; nicht wie in der Introduction wil-

tenlos hingerissen, sondern aus tiefeingelebtem Entschlusse treibt sie mit erglühender Strenge zur Vernichtung des verruchtesten Mörders an. Vergebens will der Schmerz augenblicklich ihr gestähltes Herz erweichen, schnell hebt sie das unbefleckte Schwert der edelsten Rache mit reiner Hand dauernd empor. Und doch vermag nichts das fürchterliche Bild aus ihrem Gedächtnisse zu verlöschen; bebend in banger Erinnerung führt sie dem Geliebten aufregend die Wunden, das strömende Blut des Gemordeten vor Augen; aber auch aus diesen Klagen ringt sich nur um so ergreifender noch der Aufruf zur Strafe heraus. Und so beginnt sie wiederum denselben Kreislauf, bis sie selber durch und durch von dem einzigen Gefühl der Rache durchlodert, sich einer Leidenschaft hingibt, die auch den Unentschlossensten zur augenblicklichen Entscheidung, den Trägsten zur raschsten That unwiderstehbar hinreißen müßte. —

Aber für Don Juan gibt es weder Schuld, noch Verbrechen; er kennt keine Reue und keine Furcht. Die ganze jugendsprühende Gluth des Weins mit hüpfender Lust in den pochenden Pulsen, liebeselig, als müßte er, was da athmet, ans klopfende Herz schließen, durch Ottavio's dreistes Erscheinen, Anna's Dazwischenkunft, Elvirens störende Anklage doppelt zu genießender Wüstheit angefacht, bricht er in den Jubel seiner gegenwärtigen Lust und aller vergangenen Freuden aus. Sein ganzes Herz schließt sich auf. Rauschend zu dem feurigen Aether seines eigentlichen Lebens schwingt er sich empor, halb trotzend faßt er weltumschauend auf diesen

lecken Höhen festen Fuß und wiegt sich dann in liebewarmen Umarmungen süßer Erinnerung und lockender Gegenwart; und stets wiederholt er sich diesen trotzenden Muth, diesen frisch erquickenden Genuß. Wir glauben, sein Freudenrausch sey verflogen, aber verdoppelt steigt die Flamme der Lust lebendiger hervor, noch einmal befeuert sie zu wilderer Wagniß, welche die süße Lieblichkeit weithinschallend fast übertäubt, und immer und immer zu regerem Schwunge rascher sich emporhebt, als sollten die glühenden Augenblicke des Genusses die matten Jahre des dauernden Daseyns alle verzehren. —

Das nächste Ziel seiner Freuden bleibt Zerline; hatte sie ihm doch bereits Unschuld, Glück und Leben für immer dahingeben wollen. Aber wie soll sie, nachdem sie Elviren erblickt hat, dem Flatterhaften noch vertrauen. Nun schilt gar Masetto mit gerechtem Zorn auf sie ein; den Geliebten muß sie verloren geben, den Verlobten möchte sie sich erhalten, denn zu ihm zieht sie die mitgenossene Kinderzeit, der Glaube und die Hoffnung der Eltern und Gespielen, ihr gegebenes Wort und ein geheimes Gefühl ihrer eigenen nur durch festere Treue tilgbaren Schuld. Gutmüthig von Natur, zu Liebe und Zärtlichkeit doppelt aufgeregt, unbewußt durch Don Juans erste Umarmung schon in der Kunst Herzen zu täuschen, mit Zärtlichkeit reizend zu spielen, unterrichtet, schmeichelt sie taubenhaft sich erneute Liebe zu dem wackeren Manne, ihm neues Vertrauen ein. Wie sanft, wie anschmiegend und

leiſe lockend klingt ihre Reue zu ſeinem verzeihungswilligen Grollen, das d[illegible] Begleitung ahnen läßt; heftiger, indem ſie ſich ganz unterwirft, klagt ſie ſich an, um dann nur deſto ſchuldlos ſüßer, ſelber liebend, um Liebe zu flehen; koſender umgarnt ſie ihn, ſchon ihres Sieges gewiß miſcht ſich der erſte Ton neckender Schelmerei in ihre Bitten; ſie muß ihn überwinden, ſie hat ihn überwunden. Mit welchem Jubel umfaßt ſie das Herz, das ihr wieder geöffnet iſt. Doch wie verſchieden von jenem ſelig drängenden Verlangen, das ſie vor wenigen Augenblicken erſt in Don Juans Arme getrieben hatte, gaukelt jetzt ihre Liebesfröhlichkeit auf der Oberfläche der Empfindung hin; ihre Bruſt hat ſchon höher geſchlagen, ihr Herz ſchon tiefer empfunden, und faſt mit halbem Zwange wiegt ſie ſich wieder im Elemente ihrer früheren Freude, deſſen Wellen ſie mit bewußtloſer Abſichtlichkeit kräuſelt und verziert. Ach! wie ſie, ohne es zu wollen, Maſetto hintergeht, möchte ſie auch ihr eigenes Gefühl durch ein Glück betrügen, das jetzt ihr Herz noch leer und unbefriedigt läßt. —

Doch nicht lange können Beide ſich täuſchen; kaum hören ſie in der Ferne den gemeinſchaftlichen Feind, ſo erwacht von neuem ſchon der Argwohn in Maſetto, Liebe und Angſt vor ſchwererer Schuld in Zerlinens klopfender Bruſt. Das Finale beginnt. Schnell entſchloſſen, bäuriſch klug will Maſetto die Treue ſeiner Braut heimlich belauſchen; eifrig beſorgt, ſchmeichelnd bittet Zerlina ihn zu bleiben, und da er es verweigert, ſteigt ihre Furcht. Mit derber Hartnäckigkeit pocht

der Verlobte auf ſein Recht, ähnlich antwortet Zerline, beider Miſsmuth wächſ't, ärgerlich eifert ihr Argwohn, ihr Zorn, ihre Beſorgniß und Furcht wechſelnd in kurzen Ausbrüchen durcheinander; Maſetto verſteckt ſich wirklich. Mitten unter den Feſttagsgäſten eilt Don Juan herbei, luſtig, wie ſie's verſtehen können, ruft er ſie zu erhöhter Luſtigkeit auf, ſie laſſen ſich's nicht zweimal ſagen, und ziehen mit halb trunkenem einfältigen Jubel von dannen.

Scheu möchte Zerline ſich nachſchleichen; aber Don Juans zärtlichſte genußgirrende Bitte lockt ſie zurück, und jagt ihr, da ſie entfliehen will, eilig nach. Sie möchte ſich dieſen Schlingen entwinden, und zieht ſie doch feſter um ſich her; da ſteht er auf der Mittagshöhe ſeiner Hoffnung, ſein Herz brennt wie die ſonnige Gluth um ihn her, die Vögel zwitſchern von Liebe, der Wind ſpielt koſend um ſeine Wange, der kühlende Schatten winkt ihn in den Schoß des ſchönſten Glücks, ſchmachtend fleht Don Juan um die höchſte Wonne; kaum noch kämpft und widerſtrebt Zerlina, die er mit ſich fortzieht — und Maſetto ſteht vor ihm. Nur ein Augenblick der Ueberraſchung; ſchnell gefaßt vertauſcht er ſeinen Unmuth mit einem erzwungen ſelbſtverſpottenden Scherz, durch welchen denn doch der Aerger abſchließend durchbricht. Und nun ſuchen die drei Getäuſchten gemeinſam ihre betrogene Hoffnung durch verdoppelte Fröhlichkeit, indem ſie den übrigen Gäſten folgen, zu übertäuben.

Im ſchnellen Uebergange der Begleitung angekün-

digt kommen Elvira, Anna und Ottavio zur Rache zum erstenmal verbunden herbei; Elvira noch von ihrem letzten Zorne erfüllt; schmerzlich ermuthigend, eifrig beipflichtend Ottavio; aber Anna jetzt, da es endlich gilt, erschüttert, nicht für sich, doch für den Freund ängstlich besorgt; denn ein schwarzer Schleier ist ihr, seit sie das Grab des Vaters verlassen, über das ganze Daseyn unglückkündend ausgebreitet.

Da klingen in raschem Wechsel plötzlich die ersten Festtagstöne aus der Ferne herüber. Es ist die Menuett. Ceremoniös, gravitätisch und altväterisch bedächtig neckt sie gleichsam die Ehrbarkeit langweilig keuscher Feste, indem sie den Boden für Don Juans sinnenwirbelnde Jugendlust, für Leporello's beweglichen Scherz, Masetto's Zorn und Eifersucht, Zerlinens vergeblichen Kampf gegen den süßen Reiz verführerischer Liebe und für die schallende Lustigkeit ihrer Hochzeitsgäste abgeben soll. Leporello hinter seinem Herrn am Fenster, leichtfertig wie gewöhnlich, zeigt auf die schönen Masken dort unten; mit heuchlerischem Menuettanstande ladet Don Juan sie ein; Ottavio erwidert mit gleicher Art der Höflichkeit; doch ihm sind diese Töne ganz gemäß, eine andere festliche Lust, als sie verkünden, würde seiner Sinnesweise fremd bleiben; und so stimmt denn auch Leporello zum Schluß wiederholt die Gäste begrüßend, in die gleiche zierliche Gravität wohlgemuth ein.

Jetzt ist der große Wurf gethan. Die Heldenthat strafender Gerechtigkeit soll ihren Anfang nehmen. In

sich

ſich gekehrt, noch einmal Vergangenheit und Zukunft mit klagendem Blick erſchüttert überſchauend, ſtehn die drei Verwandten des Schmerzes und der Rache da. Aus dem tiefſten Abgrund unabſehbarer Leiden erheben ſich gleichgeſinnt Anna und Ottavio zuerſt im Gebet um Stärke und Feſtigkeit im Verfolgen und Strafen. Dann ſteigt Anna's Flehen ſchmerzenreicher, Ottavio beſonnen entſchloſſener auf und nieder, indeß zwiſchen Beiden die einſame Elvira ſich in ſtill aufglühender Trauer emporringt und nun die ſeelenreine Klage bittender aus der Fülle des Herzens ergießt. Daſſelbe Gefühl der Heiligung zu ihrem ſchweren Berufe erhebt, daſſelbe Gefühl nie endender Drangſal beugt die zu den Geſtirnen Aufflehenden nieder; mit leiſe durch die Lüfte hinzitternden Tönen führt Anna's Stimme zu ihrem früheren muthbittenden Schmerz, und zwiſchen Elvira's Erhörung fordernden Klagen zu der gleichen trauergetrübten Entſchloſſenheit Ottavio's hinüber, doch während Ottavio und Anna getröſtet und ermuthigter ſchließen, treibt der heißer erwachende Schmerz Elviren leidenſchaftlicher empor, und kein ähnlicher Troſt zieht gleichmäßig lindernd durch ihre Seele. So ſchimmert dieß Terzett als der ſchönſte Schmuck der Oper in mildem Glanz wie die undurchdringlich gediegene Perle alles Edlen und Reinen, aller hohen Entſchlüſſe und Erhebung, um nur zu bald eben ſo ſehr, wie die Thräne innerlichſten Leidens, wehmüthig zu zerrinnen. —

Zum letztenmal ändert ſich der Schauplatz. Rings

umher erklang es in leichter Heiterkeit wie Zerlinens und Maſetto's erſter Jubel, luſtig wie die Bauernchöre, doch in wilderer Lebendigkeit und baldiger Wüſtheit rauſchte es fort. Es war Don Juans Feſt, mit dem er Zerlinen ſich endlich zu gewinnen gedenkt. Raſch treiben die Empfindungen, die Leidenſchaften in buntem Wechſel durcheinander; Don Juan ruft laut nach Erfriſchungen und Leporello bleibt nicht hinter ihm zurück, immer heftiger regt ſich die Eiferſucht, die Furcht, das Schäkern und Schelten, Trohen, Fordern und hingebende Weigern, und vergebens ſucht die vorwärts eilende Luſt das Widerſtrebendſte in ſich aufzunehmen, um es zu ein und derſelben Fröhlichkeit zu vereinen und umzuſtimmen.

Doch auf einmal ſind Hader, Luſt und Hoffnung zugleich verſtummt. Majeſtätiſch werden die edelſten Gäſte verkündigt; der volle Ernſt tritt mitten in dieß losgebundene Durcheinanderjagen kleiner Freuden und Schmerzen gebietend ein. Aber auch davon läßt Leporello ſich nicht irren; mit derſelben ſcherzhaften Würde, mit welcher er vor wenig Augenblicken die Masken eingeladen hatte, begrüßt er die Eintretenden, und Don Juan heißt ſie mit offner Stirn und frohem Herzen willkommen; ſo heiter und klar, als ſie nur irgend im Stande ſind, erwidern ſie den erwünſchten Empfang.

Dennoch kann Don Juan die früheren Freudentöne ſogleich nicht wiederfinden, und auch der nach-

hallende Jubel des Chors verklingt zum erstenmale wie von unbewußter Beklommenheit gelähmt. Nur zu bald wird die prophetische Besorgniß wahr. Neu ordnet Don Juan Tanz und Musik; erst jetzt soll die rechte Lust ihren Anfang nehmen. Die Menuett wird festlich aufgespielt, eifriger verfolgt der Hoffnungsreiche Zerlinen, Anna erkennt sie, beklagend seufzt Elvira auf, Ottavio räth besonnen zum Schweigen. Aber Masetto kann sich nicht fassen, streitsuchend foppt und zerrt ihn Leporello umher, grob strebt sich der eifersüchtige Ehemann seiner zu erwehren, zornig dringt Anna, kaum von ihren Begleitern zurückgehalten vor, zu immer wilderer Fröhlichkeit schlingt und dreht und wirbelt sich alles durcheinander, Don Juans glücklichster Augenblick naht; glühend von Liebe drängt er die Zagende unaufhaltsam eilig dem Genuß entgegen — Beide verschwinden, Leporello ihnen nach. Aber plötzlich noch ganz aus der Nähe klingt Zerlinens Angstgeschrei hinsterbender Unschuld in widerstrebender Zärtlichkeit herüber, und erschreckt laufen die Freunde, die Nachbarn hierhin und dorthin. Doch im ersten Zorn macht sich nichts als ein Ruf der Entrüstung Luft; und nur Masetto beantwortet in angstvoller Klage Zerlinens Flehen um Hülfe, das schon weiter und weiter sich entfernt. Da stürmen denn mit einstimmiger Wuth die Freunde eiliger heran, noch einmal schwächer taucht der Klageruf auf, die Thür wird erbrochen — aber welch Erstaunen! — Don Juan schleppt Leporello heraus;

zornheuchelnd klagt er ihn an, mit dem Tode will er ihn gerecht für so viel Verruchtheit bestrafen; entseelt von Furcht krümmt sich der Arme, und kaum vermag er bebend das schon gehobene Schwert seines Herrn noch zeitig genug zurückzuhalten. Aber bei diesem steigenden Frevel darf Ottavio nicht länger mehr zögern, die Stunde der Rache ist herangerückt. Als der erste tritt er aus dem Haufen hervor, mit dreistem Muthe leiht er seiner innersten Entrüstung drohende Worte, schnell folgt Elvira, heftiger Donna Anna und die Anklage der drei Verfolgenden vereinigt sich zuletzt zu einstimmiger Kraft. Don Juan betroffen, erstaunt, fragt, erkennt sie. Wie wird es ihm ergehen! Denn einzeln, wechselseitig einander bekräftigend, durcheinander, immer erneut, stets gesteigert dringen sie, selbst in dem Zorn gerechter Leidenschaft noch würdevoll ernst und melodisch, auf den entlarvten Frevler ein, bis zuletzt fest und unentfliehbar, wie aus Einem Munde, ihre gemeinsame Drohung erklingt. Unwiderruflich ist jetzt die Strafe. Entschlossener drohend wird sie verkündigt, und ob auch leise beginnend, schwillt dennoch der mächtige Racheruf sturmgleich heran. Verwirrt, rathlos steht Don Juan, bebend Leporello da; noch einmal fühlen sich Beide erzitternd von dem gleichen Strome ergriffen, der sie nun in seinen Strudel fortzureißen und verderbend über ihre Häupter zusammenzuschlagen droht. Blitze der Rache scheint der Himmel niederzuschleudern, näher, furchtbarer dringt

das ſchreckende Gericht auf ſie ein, und kein Entweichen ſchützt vor dieſem nachfluthenden Entſetzen. — Doch in dieſer drängendſten Noth ſtählt ſich Don Juan mit dem ganzen Muthe ſeines Geiſtes. Unerſchütterlich fühlt er ſich mit frohem Geiſt von aller Sorge befreit, feindlich ſtemmt er ſich dem feindlichen Andrange entgegen; kein Racheſtrahl trifft ihn mehr, und wenn bisher nur der ſchreckenerregende Angriff ſtets verſtärkter herangetoſ't war, ſo erhebt ſich jetzt immer vordringender, immer verwirrender, immer gewaltiger ein Kampf und Gegenkampf, welcher Feinde und Freunde, Schuldige und Schuldloſe in ſeinen Wechſelſchlägen gemeinſam niederſchmettern muß. Und dennoch löſ't ſich die Verwirrung, dennoch ſchwächt ſich die Wuth. Mit hochgeſchwungen blitzendem Schwert bricht Don Juan ſich Bahn — er iſt gerettet, und abklingend ſchallt ihm die Härte des Streites nur noch wie die Freudentöne ſeines muthentflammten Sieges nach.

Der Vorhang war gefallen, und ein ungemeſſener Beifall erhob ſich rauſchend von allen Seiten und Enden des übervollen Hauſes. Die Mädchen beſonders athmeten nach langer Beſorgniß aus tiefer Bruſt wieder auf, und blickten jetzt mit hellen Augen fröhlich um ſich her. Bald jedoch war Don Juan mit all ſeinen Abenteuern und Gefahren vergeſſen, und das Schwatzen und Plaudern, Schelten und Lachen flüſterte und ſchallte tauſendfältig durcheinander. Nur Wenige ſaßen in ſich gekehrt in ernſthafter Samm-

lung da. Um mich durch ſolche Beobachtungen nicht noch weiter zerſtreuen zu laſſen, ging ich hinaus. Der Abend war unvergleichlich. Nach der ermattenden Wärme des Tages ſtrich ein erquickender Nachtwind durch die Straßen. Der Mond war aufgeſtiegen, und die Sterne ſchauten mit luſtig funkelnden Augen auf das muntre Frühlingstreiben hernieder. Dennoch ergriff mich eine tragiſche Wehmuth, indem ich an Ottavio's, Anna's und Elvirens Schickſal dachte. Welch ein neuer Schmerz mußte jetzt in Anna's Buſen mehr und mehr, als ſollte er ſie niemals wieder verlaſſen, heimiſch werden. Bisher hatte das erſtärkende Gefühl der Rache ſie noch hoch aufrecht erhalten, und ein gerechter Gott ſchien ihrer heiligen Sache ſeine Gunſt zu ſchenken: der Verräther war in der Blüthe neuer Sünden in ihre Hand gegeben, der Augenblick, ihrem heißeſten Wunſche Genüge zu leiſten, war da — und dennoch alles, alles vergebens! Ihre düſtre Vorahnung hat ſie nicht betrogen. Nun kann ſie auf ſich ſelbſt nicht mehr vertrauen: ſie fühlt ſich innerlich gebrochen; der muthige Geliebte erſcheint ihr nicht mehr als Helfer und Beſchützer: Don Juan hat ihm widerſtanden, er hat ihn beſiegt. Da kann ſie ſich kaum verheimlichen, wie wenig Ottavio ihr Herz ausfülle, und von allen Seiten in jeder Hoffnung getäuſcht, dehnt eine unendliche Trauer ſich thränenreich vor ihren Blicken aus. Ach! und in dieſem wachſenden Schmerz der Geliebten fühlt auch der redlich willige Mann immer deutlicher ſeine eigene Schwäche,

doch je weniger er die düstre Gestalt eines mißgünstigen Schicksals erkennen kann, das sich zwischen die Erfüllung seiner liebsten Wünsche stellt, desto weniger weiß er jetzt, wohin er sich wenden, was vermeiden, was besonnen suchen, und um ans Ziel zu gelangen, entschlossen bekämpfen soll. Für ihn empfand ich das menschlich regste Bedauern. Ein hoher kräftiger Geist vermag sich herzustellen, denn ein unerschöpflicher Quell entspringt seiner Brust, wenn er mit dem Stabe seines Muthes gläubig an diesen Felsen seiner Kraft schlägt, und selbst ein tragischer Untergang kann der Stärke noch Befriedigung geben. Doch Ottavio hat sich nur durch Anna über sich selbst erhoben; versinkt sie in ihren Schmerz, ist sie für ihn dahin, dann hat er das Höchste nur eng mit seinen treuen Wünschen umschlungen, um mit diesem besten Gut seiner Seele sich selbst auf lange, lange Zeit, wer weiß auf immer, zu verlieren.

Don Juan allein fühlt sich wie neugeboren. Die frische Heiterkeit zwar des Genusses ward ihm vergällt, aus der Hoffnung wonniger Liebesfreuden hat er bittern Haß gesogen, der Keckste unter den Männern, ist er bis ins innerste Herz hinein augenblicklich erbebt, doch dieses Drohen des Untergangs hat die Schwungkraft seiner Seele nur verjüngt. Hoch über die Häupter seiner erfolglos kämpfenden Feinde hebt ihn der siegende heiterfrechste Spott, dessen Gegengift ihn rächend vor jeder heiligen Gewalt der Liebe und Treue schützt. Und sollte er auch jeden seiner Frevel, um er selber zu blei-

ben, verdoppeln, müßte er auch, was noch an Unschuld in ihm war, lachend zu neuer Schuld verkehren: der leichterrungene Triumph über die heftigsten Gegner ist ihm die sichere Gewähr für das Recht seines Sieges, und durch die lösende Macht scherzender Verachtung von allem entfesselt, was Andere bindet, weiß er sich sorgloser als jemals götterfrei auf dem Gipfel seines Daseyns.

Von diesem Bilde selbst wieder erheitert, eilte ich nach meinem Platze zurück. Schon war der Vorhang emporgerollt, und Don Juan trat mit Leporello in derselben lieblichen Gegend, vor demselben gastlichen Hause auf, in welchem er so eben allen seinen Feinden getrotzt hatte. Aufgelegt wie niemals zuvor scherzte und lachte er. Gewiß, hätte es ihm nur helfen können, würde er in jener harten Bedrängniß den getreuen Leporello aufzuopfern nicht gezaudert haben. Deßhalb will sich Leporello auch, der das Leben mehr als jeden Herrn liebt, für immer von ihm trennen. Aber Don Juan lacht ihn fröhlich darüber aus, leichtfertig behandelt er die kaum überstandene Noth nur als nichtssagende Kleinigkeit, keine Spur von Erschütterung bebt in ihm nach, und statt beschwichtigender Ueberredung tönt nur spöttisches Gelächter immer flüchtiger und froher von seinen Lippen. Und auch Leporello, wie ernsthaft er auch entschlossen war, vermag ihm nur in ganz denselben Tönen mit erchomäßigem Gezänk zu antworten. So jagen sie sich lange wechselsweise umher, und erst beim Schlusse des Duetts streiten sie abweichend gegeneinander. Doch auch

dieſer luſtige luſtige Wortkampf war bald geſchlichtet, und unter Munterkeiten und Späßen ging nun die verwegene Umkleidung vor ſich, welche Don Juan zum Leporello, und den Diener in die Geſtalt ſeines Herrn verwandelt. Denn die loſeſte Spötterei, der kränkendſte Betrug iſt Don Juans nächſter und einziger Genuß.

Die günſtige Gelegenheit bleibt nicht aus. Schon iſt die Sonne geſunken, und der duftige Sommerabend bricht an. Da zeigt ſich in blendend weißem Gewande eine ſchlanke Geſtalt im Schleier der Nacht Don Juans ſpähenden Blicken. Leiſe ſchleicht er ſich mit Leporello ungeſehen näher. Es iſt Elvira, die das Fenſter öffnet: die ſchwüle Luft wird ihrem bangen Herzen innen zu enge, wehmüthig das kummerſchwere Haupt auf den Arm geſtützt, lehnt ſie hinaus. Doch der Abendwind kühlt ihre heiße Wange, lindert den glühenden Schmerz ihres Buſens nicht; mit thränendem Auge ſchaut ſie in den aufblinkenden Abendſtern, um dieſem verſchwiegenen Zeugen ihres vergangenen Glücks ihre gegenwärtigen heimlichſten Leiden zu klagen. Denn ach! Keiner befreundeten Seele kann ſie ſich vertrauen, kein Herz ſchlägt mehr in verwandter Empfindung dem ihrigen entgegen; ſelbſt Anna und Ottavio ſtehen ihr fremder als jemals gegenüber, und einſam, wie ihr Schmerz, ſind ihre Thränen. Was ihre erſte innerlich ſchwankende Klage vorausverkündigte, iſt nun wirklich geworden. Die Sehnſucht nach Rache iſt in ihrer Bruſt erloſchen, ſie hat ihn, den Einen, in drohender Gefahr geſehen, ſie

ſelber hat ihn ins Verderben geführt, und in dieſer ſchrecklichen Stunde in allen Räumen ihres Herzens erfahren, ſeiner Liebe zu entſagen würde für ſie unerträglicher ſeyn als ſelbſt der Tod. Das drohende Unglück, glücklich für ſie, hat den Ungetreuen nicht getroffen: Er lebt und auf ewig vermag ſie nur für ihn zu leben. Hat ſie ihn grauſam bisher verfolgt, jetzt möchte ſie ihn als ein rettender Engel umſchweben, vor jeder Gefahr bewahren, und wie ſie ſelber nur in den reinen Freuden der Vergangenheit den einzigen Troſt für ihren Schmerz ſucht, auch ihn, den Schuldigen der Unſchuld, den Wortbrüchigen der Treue wiedergeben. Erinnerung, Wehmuth und neuerwachend unauslöſchbare Liebe entzittern in ſehnſuchtsvollen Tönen rührendſter Trauer ihren Lippen, und wenn kein menſchliches Herz ihre Leiden theilt, ſo ſcheint die todte Natur rings um ſie her von dieſem melodiſchen Schmerz unwiderſtehlich zur Mitempfindung belebt. Nur Er allein, den dieſe Töne verklagen, hört ſie ungerührt. Mit dieſen Gefühlen hebt Elvira das Terzett an.

Vergebens ſucht ſie ihr Herz in Ruhe zu ſingen, ſeufzend hält ſie ſich ſelber ſeinen Betrug vor, und ſchmerzlich wiederholt ihr die Begleitung ſeinen Flatterſinn, aber ihre ganze Seele, je mehr ſie ihrer Liebe widerſtrebt, ſchmachtet in Liebe hin. Lauſchend hat ſie Leporello erkannt und flüſtert ſeinem Herrn heimlich die luſtige Entdeckung zu; nun horcht auch Don Juan auf und bereitet ſich zu einem unerhörten Frevel. Noch einmal hebt die Begleitung Elvirens Klagemelodie an,

und der unerbittliche Betrüger, dem jeder Ton der Liebe bis jetzt aus dem eigenen Herzen kam, heuchelt nun zum erstenmale mit spöttischer Reue ihre Sehnsucht nach. Ein Hoffnungsschimmer leuchtet durch Elvirens Brust: es ist der Geliebte, der Gatte selber, der in dem Ton ihrer eigenen Leiden um Verzeihung, um Liebe fleht, und ihre neubeflügelte Hoffnung kämpft nun schwankend mit allen tiefgewurzelten Schmerzen, deren Wanken und Schwinden Leporello schon mit schäkernder Freude belacht. Da tritt in keckem Uebergange, als sey das vorige Leben abgeworfen, als solle ein neues Daseyn gereinigter Liebe beginnen, Don Juan vor sie hin und schmeichelt und neckt sie nun herab in die lauen Sommerlüfte der Nacht zu Genuß und Wonne. — Wehe! diese Sirenentöne erwecken stürmisch ihre kaum entschlummerte Verzweiflung zu verstärkter Gewalt. Drohend fast in wildem Schmerze ruft sie ihm hernieder, kein Glauben sey ihm, dem Verräther, je zu schenken. Er fleht heftiger, leidenschaftlicher regt sie sich selber gegen ihn zu fester Entscheidung auf, fordernd will er sie in steigender Wüstheit zu sich herabziehen, und kaum vermag Leporello sein Gelächter länger zu bezwingen, wie ahnungsreich es auch durch die Begleitung bei so viel Frevel gleich Strafe verkündenden scharfen Stößen, wenn auch schnell wieder sanftabweichend, durchtönt. Doch auch dieser Sturm streicht vorüber; die erste Melodie der Klage erklingt zum drittenmale, und Elvirens Erinnerung, Liebe, Wehmuth und Sehnsucht zieht nur die neuen bängeren Zweifel in sich hinein,

um sie, wenn es noch möglich ist, für alle Zukunft zu bekämpfen, denn immer täuschender schmiegt sich Don Juan begleitend ihren Tönen an, obschon er dazwischen in sich selber hinein verächtlich spottet, während der wackere Leporello erst dann gerade in Elvirens Klage desto treuer einstimmt. Da wiederholt sie sich innerlich in widerstreitendem Schmerz noch einmal der Beiden erstes heimliches Geflüster, Don Juans liebende Versicherung zieht immer zweifelbesiegender durch ihre Seele, seinen stets erneuten Spott vernimmt sie nicht, sie weiß nicht mehr anzuklagen und noch nicht zu vertrauen, und je fester sie sich mit entschlossenem Schmerze stählen und erheben will, desto gewisser rollen ihre Thränen besiegt zu Liebe und Sehnsucht immer willenloser nieder.

Noch einmal soll die zärtlichste, treueste unter den Frauen in ihren schönsten Hoffnungen schonungslos betrogen werden. Sie kommt herab. Leporello statt des Ersehnten gesellt sich zu ihr, und erneuert die Zeichen seiner Reue; zweifelnd noch lehnt sie sich an ihn, sie sucht sein Auge, um in diesen Sternen ihr Schicksal zu lesen — als sie Don Juan plötzlich überfällt und Beide verscheucht.

Erwünschte Einsamkeit. Denn ein Intermezzo kosender Liebe spiegelt er sich in dieser dämmernden Abendstunde als die behaglichste Unterhaltung vor. Doch wer sich ihm hingibt, das ist ihm schon gleichgültiger geworden: sein vorstrebender Sinn fordert zu neuem Anreiz jetzt einen weit anderen Genuß tieferen Frevels als den verführender Liebe.

Leiſe ſtimmt er ſeine Cither und beginnt kunſtgeübt ein leichtſinnig hinflatterndes, zum Scherze kämpfendes, doch ſieggewohnt abſchließendes Vorſpiel. Sanft wie das verſchwiegene Schmeicheln der Nachtluft bittet er nun in den ſüßen Tönen ſeiner erwiderungsſicheren Zärtlichkeit; und nur als die Schöne zu zögern ſcheint, erhöht er die Bitten ſo viel als nöthig zu eindringlicherem Schmachten. Doch die Erwartete ſteigt nicht zu ihm hernieder, noch einmal muß er anheben und ſchließt nun ſelber erwartungsvoll.

Aber er ſoll ſchlimm überraſcht werden. In gedrängtem Haufen ſchleichen, Maſetto an ihrer Spitze, die auflauernden Bauern herbei. Hier gilt es Behutſamkeit und dreiſte Liſt, und ſchnell mit Planen fertig, ergötzt ſich Don Juan ſchon im voraus daran, wie er ſie luſtig zu foppen und zu prellen gedenkt. Kaum hat er ſich als Leporello zu erkennen gegeben, als er ſchon eilfertig ſeinen Rath ertheilt. Zuerſt zerſtreut er, mit immer ſpöttiſch lachendem Zwiſchenſpiel, den dichten Haufen, dann in Erinnerung an Leporello's Liebesflüſtern mit Elviren ſchäkert er über dieß loſe Paar, und regt nun tumultuariſch den Zorn der plumpen Geſellen gegen die Beiden auf, und immer von Neuem, und noch einmal von Anfang, und wieder und wieder prägt er den Hartköpfigen ihre Lection ein, bis er ſich endlich Maſetto als den Letzten zurückbehält, um auch dieſen nach und nach immer fröhlicher und zutraulicher zu machen. Kaum aber iſt er mit dem Spaß dieſer luſtigen

Arbeit fertig, so wirft er ihn zu Boden und ist aus seinen Augen.

Da liegt nun der Arme, erst betrogene, dann geschlagene Mann, und erhebt eine laut schreiende Wehklage, auf welche noch glücklich genug Zerline eilig herbeiläuft. Unter munteren Scherzen richtet sie ihn auf, und da sie ihn unverletzt sieht, denkt sie nur daran, ihn von seiner Seelenkrankheit, der Eifersucht, zu befreien. Denn ihm allein hat sie jetzt ihre ganze überwallende Liebe zugewendet, und mit diesem reinen Gefühl ist auch die volle Kinderunschuld und naturfrohe Schalkheit ihrem Herzen zurückgegeben. Liebeneckend beginnt der zärtliche Arzt seine süße Heilung. Treue Liebe soll den argwöhnischen Mann für alle Schmerzen entschädigen. Doch je mehr sie von schuldloser Liebe singt, desto lebhafter empfindet sie, wie Vieles sie gut zu machen habe; die Erinnerung der Vergangenheit treibt wider ihren Willen das Blut rascher durch ihre Adern, ihre Sehnsucht erwacht, ihr übervolles Herz strömt alle zurückgepreßten Gefühle aus, — aber sie sind gereinigt, und wenn ein leiser Schmerz unerfüllter Wünsche sie dennoch unbewußt überrascht, so wirft sie sich nur feuriger an die Brust des Erwählten, um mit seinen Leiden für immer auch die ihrigen zu heilen, und bekräftigend schließt die Begleitung mit der ersten innigen traulich scherzenden Melodie ihrer Liebe, welche von nun an der Grundklang ihrer Treue bleiben wird.

Jetzt verwandelte sich der Schauplatz; ein düstrer alter Saal, von keinem Strahl des Mondes erhellt, stimmte durch seine traurige Oede schon zu trüber Schwermuth. Elvira trat in dem Abenddunkel kaum sichtbar auf; doch nur zu bald machten sie die Schmerzenstöne kenntlich, mit welchen sie vergebens dem kaum gefundenen Gatten wie dem Phantom ihres entschwundenen Glückes nachstrebt. Ihn jetzt noch einmal verlieren zu müssen, dieser härteste Schlag des Geschicks würde den innersten Kern ihres Lebens treffen. Ihre Einsamkeit kam ihr noch nie so gränzenlos elend vor, ihre Seele bebt, ein kalter Schauer rieselt langsam durch ihre Glieder, und gleich als wenn die Hand des Todes sie erfaßte, steht ihr Herz stille, und bewegt sich aufs neue nur wieder zu bang melodischer Klage. Kaum ist sie verschwunden, so tappt auch Leporello schen ängstlich vorüber; halb ärgerlich, halb über sich selber lachend, sucht er den Ausgang. Glücklich hat er ihn endlich gefunden, und nun denkt seine eilige Weisheit nur noch auf Flucht und Sicherheit. — Aber welch urplötzlich wunderbarer Uebergang aus dieser lustigen Angst zum seelentiefsten Leiden! Das weite Gemach erhellt sich: Ottavio führt Donna Anna herein. Zärtlicher noch als bisher sucht seine eigene hoffnungsarme Trauer sie zu beruhigen, indem er der Geliebten mit sanftklagendem Troste zuspricht; der liebende Schatten des Vaters, hält er ihr vor, fordre das Ende ihrer Thränen, und wirklich ist es, als ziehe der heilige Schatten selber trostverkündigend durch diese schmerz-

tönenden, herzlichen Klange hin. Doch Anna weiß von keinem andern Troſte mehr, als von dem bittern Glück unendlicher Thränen; tiefer, immer tiefer vergräbt ſie ſich in ihren Schmerz, und ſteigt ſie auch aus dieſem Grabe mit aufſchauendem Auge empor, ſo iſt es nur, um über ihr ganzes Leben wie über ein weites Grab all ihrer Wünſche, all ihrer Entwürfe in namenloſer Schwermuth hinzublicken. — Nun bebt es wieder in banger Sehnſucht durch die Lüfte: Elvira kehrt zurück und ſucht den, der ihr immerdar verloren iſt; beſorgter ſich ihr zu entziehen, ſchleicht auch Leporello wieder durch den Saal, mit wachſendem Eifer dringen Beide vorwärts, aber erſchreckt prallt Leporello zurück: im hellen Fackelſcheine treten ihm Maſetto und Zerlina drohend entgegen. Donna Anna mit Octavio eilen herzu, und ihr zürnender Ruf verkündet ihm wiederholt den Tod. Da zittert noch einmal jene ſchwankende Klage auf: Elvira drängt ſich zu dem Bedrohten hin; ach den früheren Freunden kann ſie nicht mehr wie ſonſt zur Seite ſtehen! Den ſie kurz zuvor noch ſelber verfolgte, für den bittet ſie jetzt mit tauſend Schmerzen. Die alten Rachegenoſſen können ihren Augen kaum trauen: iſt es Elvira, iſt es wirklich Elvira? fragen ſie erſchreckt durcheinander und zuſammen. Doch ſchnell entſchloſſen rufen ſie einſtimmig ihren Bitten ein hartverſagendes wiederholtes „Nein" zu. Don Juans Tod iſt gewiß. Inniger flehe ſie um Erbarmung — vergebens — ſie läßt nicht ab — umſonſt — daſſelbe ſtrenge Nein ſchreckt ſie zurück. Der Urtheilsſpruch

iſt

iſt unwiderruflich. Doch zwiſchen Furcht und Lachen wirft ſich der trügeriſche Don Juan jammernd den unerbittlichen Richtern zu Füßen und bittet mit heuchleriſchem Schluchzen um ſein armſeliges Leben. Götter! Leporello! — In der That, er iſt es. Staunen, Beſchämung und Schmerz drängt ſich in dieſem Namen zuſammen und überfällt ſie dann wechſelnd. — Jetzt aber zürnen alle zu heftigem Dräuen auf, das Allegro beginnt wie im Finale mit raſchrollenden Schlägen, und als ob ihn die Wogenbrandung dieſer neuen Wuth ſchon wirklich hin und her würfe, wird Leporello zu ernſtlicher Angſt mit fortgeſchleudert. Und ſeine Furcht iſt nicht grundlos, denn auch Jene hat die ganze Leidenſchaft der Rache ergriffen, ſo daß er in immer beſorg'licherer Haſt für ſein Leben zittern darf. Aber keinen äußeren Feind haben die Neuverbündeten mehr zu bekämpfen, dieſe höchſte Gunſt hat ihnen das Schickſal nicht gegönnt: zum zweitenmale iſt Don Juan der Strafe entronnen, und ſie haben jetzt nur mit dem inneren Feind ihrer eigenen Täuſchung, mit dem Sturm ihrer eigenen Empfindungen zu ſtreiten. Da wird denn Leporello's erſt athemloſe, dann wortreiche Bangigkeit, die faſt zur Todesangſt ſteigt, als ſäße ihm ſchon das Meſſer an der Kehle, lächerlich und unnütz. Denn ruhig ſtehen jene im Schmerz ihrer gleichen Betrachtungen, ihrer tieferen inneren Erſchütterung da, deren Pauſen faſt durchgängig die gränzenloſe Furchtſamkeit des Gepeinigten ausfüllt; und wenn ſie bisher in demſelben Sinnen, den ähnlichen Leiden und düſtren Ah-

nungen zuſammentreffen, ſo beginnen ſie jetzt in ihren Sorgen und unentſchiedenen Ueberlegungen ſich zu vereinigen, denen auch Leporello ſich anſchließt, doch ſchnell in die frühere Bedrängniß wieder zurückfällt, als ſeine Feinde ſich zu den früheren Empfindungen wieder vereinigen.

Dennoch vermögen ſie zu keiner Beruhigung, zu keinem Ziele zu gelangen, die Entrüſtung über die begangenen Frevel, über die Strafloſigkeit des Verbrechers, die Klage verfehlter Wünſche, faßt in Jedes Bruſt tiefere Wurzel und treibt bald ihre Empfindungen geſondert immer ſchmerzenreicher durcheinander, bald ſtehen ſie beſtürzt in gleicher Erſchütterung da. Und es auch der innere Kampf ihrer Zweifel, ihr inneres Grauen einer hoffnungsloſen Zukunft, wie im Finale die Leidenſchaft des äußeren Streites immer gewaltiger anwächſ't, ſo ſcheint doch jeder Ausweg aus dieſem böſen Irrgewinde verſperrt. Aber wie ihre Verfolgung iſt auch ihr Mühen und Sinnen erfolglos, und wenn auch mit bittrer Empfindung, müſſen ſich alle dennoch dem Rathſchluß der höheren Macht welche über ſie waltet, gleichmäßig fügen. —

So paßt ſich denn, als ſie kaum geendet, Leporello gleich den a Ten günſtigen Augenblick ab, um den Hals geſchickt aus der Schlinge zu ziehn. Unterthänig beginnt er ſeine Bitte, ſcheinbar noch ganz verzagt ſteht er, ſo viel er nur vermag, und indem er ehrerbietig Anna's und Ottavio's volles Recht zur Beſtrafung eingeſteht, nimmt er nur um ſo demüthiger ihr Erbarmen

in Anſpruch. Hart und feſt ſodann ſchildert er Don Juans Willen, dem er habe gehorchen müſſen, und könnte man ihm glauben, ſo ſchaudert er ſelber wirklich vor der That, die er vollbracht hat. Jetzt aber ſitzt ihm ſchon wieder der ächte Schalk im Nacken, deſſen Laune die Begleitung im voraus anmeldet: denn gegen Elviren gewendet, ſucht der arge Spötter ihr Mitleid rege zu machen, und ſie, die oft Betrogene, ſoll ihm Don Juans Trug und Härte bezeugen; grob und ärgerlich kehrt er ſich darauf zu Maſetto, um auch deſſen Beſchuldigung von ſich abzuweiſen. Wie ſollte er dieſen haben mißhandeln können, ſind ihm die frohen Stunden doch in ſo holdem Liebeskoſen mit Elviren hingeflogen, daß er ſich noch jetzt bei der Nacherinnerung behaglich durchwärmt fühlt. Und nun endlich hofft er alle wechſelnd zu zerſtreuen und zu verwirren, und kaum merkt er, wie herrlich ihm ſein Plan beim leiſe begleitenden Fortmurmeln gelingt, ſo ſchläfert er neckend ihre Aufmerkſamkeit noch mehr und mehr ein, und ſachte, ſachte davonſchleichend, iſt er plötzlich entwiſcht.

Was könnte es ihn einzuholen helfen, da den eigentlichen Verbrecher zu ergreifen unmöglich war. Dennoch läßt Don Ottavio den Muth noch nicht ſinken, ja als es zum Handeln bereits zu ſpät wird, thut ſich in wohlgemeinter Abſicht ſeine Tapferkeit erſt recht redneriſch glänzend hervor. Mit der anſtandsvoll innigſten Zärtlichkeit erſucht er die Freunde, der geliebten Anna Troſt und Beiſtand zu leihen. Weicher als es

Anna ſelber vermöchte ſpricht er mitfühlend von ihrem Schmerz, und faſt würden, wenn es ſich mit Zeit und Ort nur irgend vertrüge, ſeine Thränen über ihr trauriges Schickſal reichlicher als die ihrigen fließen, und dennoch weilt in ſeinen Klagen eine Ruhe des Troſtes, wie nur die ernſte Beſonnenheit eines reinen Gemüthes ſie erreichen kann. Männlich nimmt er ſich dann zu feſtem Entſchluſſe mit erhöhter Leidenſchaft zuſammen; er allein will ausziehn, den Mörder ſuchen, finden und ſtrafen, und vor der Gefahr des verzweifelten Kampfes graut ſein edles Herz nicht: lächelt ihm doch das belohnendſte Wiederſehen, deſſen Vorgenuß ihn ſchon erhebt und ſtärkt, ſo daß er dem ſchönen Augenblicke mit freiem Geiſte entgegen eilt und ſein Glück ſich heiter ausmalt. Aber auch dieſes Bild zieht ihn allmählich mit ſanften Uebergängen wieder in die erſte klagende Tröſtung hinein, die er vollſtändig wiederholt. Aber zum zweitenmale durchglüht ihn auch ein erhöhter Muth, und ohne Wanken blickt er jeder Gefahr mit langandauerndem Entſchluß furchtlos ins Auge. Schon kämpft er ſie in ſeiner Vorſtellung durch, und leidenſchaftlicher wird er von dem Gedanken fortgeriſſen: nur den Sieger ſoll Anna wieder ſehen. Kaum jedoch hat er geendigt, als die Begleitung ſogleich wieder in die erſte Melodie ſeiner ſanften Trauer zurückſinkt, um ſtatt mit ſeiner Tapferkeit, mit ſeiner treuen zärtlichen Liebe, wie er ſelber begann, zu ſchließen. —

Und dieſe Töne behalten Recht. Denn ſchon breiten die Schatten der Nacht ein unſichtbares Todestuch

um Don Juans ſorgloſe Stirn her, ſchon iſt der Erſchlagene dem Sarge entſtiegen, ſchon ſitzt er kalt wie Stein hoch zu Roß, und leuchtet marmorweiß durch das Dunkel, den Mörder noch einmal zu warnen. Verlacht Don Juan auch dieſe letzte Mahnung, dann kann ihn kein irdiſcher Arm mehr weder erretten noch beſtrafen.

Das Wunder des Zufalls führt ihn auf ſeiner Flucht in den Garten des Comthur. Welch köſtliche ſternenhelle Sommernacht! Alle Mährchen ſeiner Kinderträume machen aus ihrem langen Schlummer wieder auf, aller Muth und Uebermuth des Daſeyns ſprudelt und ſpringt tauſendquellig durch alle ſeine Adern; er wünſcht ſich das Aergſte herbei, um dem Aergſten lachenden Trotz zu bieten. An einem Gefährten ſoll es ihm auch dießmal nicht fehlen: ſchon hört er aus der Ferne her Leporello trällernd herbeikommen. Welch luſtiges Wiederſehen! Wie überbietet ſich wechſelsweiſe die Erzählung ſchelmiſcher Abenteuer! Alles iſt in beſtem Zuge, und dieſe Glücksnacht ſcheint Freuden heraufzuführen, die noch kein Sterblicher je genoſſen hat. Treu berichtet nun Leporello, wie vollſtändig Elvira betrogen, Octavio und Anna geäfft, Zerline genarrt, Maſetto geprellt, wie aller Muth von ihnen gewichen ſey, und Don Juan ſich der ungeſtörteſten Ruhe hingeben könne. Vor der Rache der Todten allein graut dem furchtſamen Diener. Doch bei dieſer nächtigen Angſt blitzt erſt die volle Macht ſpöttiſcher Verachtung

in Don Juans Auge taghell auf. Wie in jener verhängnisvollen Stunde im Leben, verlacht er auch im Grabe noch den graubärtigen tollkühnen Alten, und hofft nur auf den einzigen Genuß, seines bleichen Schattens wie seiner rosenwangigen Tochter noch einmal zu spotten.

Da rauscht es schaurig durch Wipfel und Gezweig, ein blicher Schimmer zittert unbestimmt durch die Nacht, und hoch von dem Marmorrosse nieder erklingt es laut wie die ernste Stimme des Grabes selber, wenn sie verkündigt, die Aehren der Sünde wären überreif und sie niederzumähen der Schnitter bereit; kein Zornesruf irdischer Leidenschaft, ein Athemzug seliger Ruhe, ein Frieden der Geschiedenen zieht durch diese Wahrung hin, und neuanhebend dringen ihre Töne nur bewegter auf den Frevler ein, um ihn von der höchsten letzten Vermessenheit zurückzuschrecken.

Schreiend fährt Leporello auf, als er inne wird, von woher diese nie gehörten Klänge durch die Nacht tönen; aber Don Juan fühlt sich jetzt erst in der eigenthümlichen Heimath seiner heutigen Lust. Sicheren Tritts schreitet er auf den Ort los, zu welchem ihn die Wunderlaute, statt abzuwehren, seltsam hinlocken, und bei dem klaren Licht der stets ihm befreundeten Sterne erkennt er die ritterliche Marmorgestalt des ermordeten Don Pedro. Wüste Gefühle heben hoch in seiner Seele züngelnd ihre Schlangenhäupter empor, das aufdämmernde Grauen soll ihm den Glanz dieser Götternacht, die seiner harrt, noch würzen und

erhoben, und er befiehlt dem Diener, auch jenen einsamen Gast, der sich so vertraut angemeldet hat, zum Festschmause einzuladen. Das Duett beginnt. So fest als er es mit erzwungenem Muthe vermag, redet Leporello das steinerne Bildniß an, aber bange Menschenfurcht zittert durch alle seine Glieder; er eilt zu seinem Herrn zurück, er bittet ihn zum erstenmal aufrichtig, seines eigenen Heiles wegen von solchem Frevel abzustehn. Aber seiner Angst lachend treibt ihn Don Juan vorwärts, denn was jenem verstockte Sünde, erscheint ihm als der ergötzlichste Scherz. Von neuem sich ermuthigend hebt Leporello seinen Spruch an, doch kaum hat er die Botschaft halb ausgerichtet, so reißt ihn ein tieferes Grausen rückwärts zu seinem Herrn hin; athemlos erzählt er, wie ihn der steinerne Greis mit stierem Augen angeblickt. Ein neues Gelächter ist sein einziger Lohn. Da nimmt er sich trotzig zusammen, und ist auf das Aeußerste gefaßt; einstimmig endet er die Einladung, aber ein eisiger Schauder rinnt durch seine Gebeine: das weiße Marmorhaupt hat ihm ein ernstes Ja zugenickt. Doch immer leichteren Sinnes, immer ungläubiger und abenteuerfroher verlacht ihn Don Juan. Umsonst malt Leporello alle Schrecken der unerhörten Erscheinung aus, auch diese Töne äfft ihm Don Juan spaßhaft nach, und tritt nun selber hervor, um das Maß der Verruchtheit überströmend zu füllen. Wider Willen trotzend ohne Scherz, spottend ohne Heiterkeit ruft er in kurzen Absätzen den Meinsten unter den Abgeschiede-

nen zur trunknen Luft der Lebendigen herauf. Ein tiefes begeistungsloses langgehaltenes „Ja" ist die furchtbare Antwort, und wie vom allmächtigen Hereinbrechen höherer Gewalten durchbebt und doch erstarrt steht Leporello regungslos da; selbst durch Don Juans Inneres streift flüchtig ein heimliches Grauen nie empfundener Ahnungen. Aber schnell sich aufschüttelnd verordnet er heiter wie sonst die Vorbereitungen zum Gastmahl und schickt sich zum Forteilen an. Und dennoch kann fortdrängend er die seltsamen Gedanken nicht los werden, scherzend sucht er ihnen durch schnelle Flucht zu entgehen, und leise nach und nach verhallt Leporello's fortdrängende Furcht, und Don Juans lachende Verwunderung. —

Jetzt hat der Schuldige die äußerste Gränze heiliger Scheu übersprungen, und sich mit eigener Hand dem höheren Rächer preisgegeben; er hat ihn als Gast seines Tisches, als Genosse seiner Leben und Tod höhnenden Freuden herangeladen; er hat das schauerliche Ja vernommen, und die Geister der Unterwelt halten ihr unverbrüchliches Wort. Nun kann ihn Ottavio nicht mehr finden, Anna den Vater nicht mehr rächen — auch der schwächste Widerschein dieser einzigen Hoffnung ist auf immer verblaßt.

Eine vaterlos rathberaubte Tochter tritt Donna Anna in einsamer Trauer auf. Ottavio hat sie bei ihrem strengen Verweigern seiner gerechten Wünsche grausam und lieblos genannt. Tief regt dieser Vorwurf, von dem sie sich nicht freisprechen kann, ihre

ganze Empfindung auf. Sie hat ihn im Geiſte ihres Vaters geliebt, doch ach! mit dem Vater iſt auch dieſe Liebe zum Schatten geworden, den ſie vergebens wieder ins lebendige Daſeyn zurückzurufen ſtrebt. In ihrem Leiden hat ſich ihre Bruſt wohl der Liebe geöffnet, aber ihr Herz kann den nicht finden, dem dieſe erbangende Sehnſucht gilt. Dieſe ſüße Klage miſcht die Begleitung melodiſch zwiſchen ihre Worte, mit denen ſie ſich ſelbſt wie den fernen Geliebten umſonſt zu beruhigen trachtet. Wohin ſie in der Welt ihres Buſens ſchaut — Alles ſchreckt ſie aus der verfehlten Tröſtung auf, und je voller ſie die angelobte Neigung wieder erwecken will, deſto lebhafter fühlt ſie nur die unüberwindliche Gefahr, die ihrem Herzen bereitet ſey. Da überläßt ſie ſich ganz der ſanften ſehnſüchtigen Klage, welche ſchon ihr Recitativ durchtönt hatte; aus ihr hofft ſie jetzt Ruhe für Ottavio, für ſich ſelber zu ſchöpfen, doch je feſter ſie ſich ihm angelobt, deſto inniger wird ihre wehmüthige Sehnſucht; ihr Wort zu brechen iſt ihrer reinen Seele unmöglich, und dennoch ihrer Pflicht zu folgen hieße ihr eigenſtes Selbſt zerſtören. Welche liebenden Töne des Troſtes haucht ſie melodiſch aus! Zurückklingend in ihre eigene widerſprechende Bruſt regen ſie nur entgegengeſetzte Schmerzen auf. Sie fühlt ſich innerlich verwandelt. Kein Rath, kein Halt, iſt ihr übrig, aber auch in der Leidenſchaft dieſer Drangſal bleibt ihr ſtandhaftes Gemüth in edler Faſſung, denn bei dem Vater im Grabe Ruhe zu finden, den letzten Troſt vermag keine Noth ihrer Seele zu

reuben. Dieſe Klagen, dieſe Sehnſucht, dieſe Hoffnung ſtrömt ſie jetzt leidenſchaftlich und doch in feſter Haltung lebens- und kunſtgebildet aus; wechſelnd wird ſie in ihren langen Paſſagen ruhelos umhergetrieben, ſcharf und immer erneut dringen die ſpitzen Pfeile des Schmerzes in ihr Herz, und wenn ſie nach langer Pein auf Augenblicke beruhigt ſcheint, ſo bricht die Angſt ihres Herzens nur um ſo gewaltſamer wieder hervor, bis ihr die volle Leidenſchaft der Klage allein eine unglückſelige Befriedigung gewährt.

Erſt an dieſem Abende, darf ich behaupten, lernte ich Anna's Arie verſtehen und ſchätzen. Denn ich hatte ſie wohl mehrfach mit techniſcher Virtuoſität als Bravourarie zu glanzvollem Effect vortragen hören, aber jetzt zum erſtenmale mit tiefſter Empfindung. Die vollſtändige Kunſtbildung erſchien nur als der allgemeine Boden, auf welchem ſich Anna's reiches Gemüth nur um ſo freier, leichter und mannichfaltiger bewegt, und ſo war auch dießmal zuerſt der Zwieſpalt ausgelöſcht, der ſich mir jedesmal zwiſchen dem empfindungsinnigen Ausdruck der Begleitung und der kälteren Künſtlichkeit der Singſtimme hervorgethan hatte. Ein günſtiger Zufall vergönnte der Sängerin, auch die höchſten Töne mühelos anzuſingen, und beſonders das ganze Allegro hindurch bewahrte ſie einen Schwung der Leidenſchaft, einen Wechſel tiefſter Klage und ſanfterer Todeshoffnung, die Paſſagen wußte ſie ſo meiſterhaft zu ſteigern und

zu nuanciren, daß ich zum erstenmale die Anschauung erhielt, wie ein vielfach durchgebildetes Gemüth auch auf der Höhe der Leidenschaft die Sprache seiner Schmerzen noch mit jedem königlichen Anstand und jeder feinen Bildung vollendet verschmelzen könne, und so war im Einzelnen wie im Ganzen das gefahrvolle Kunststück dieser sonst jedesmal selbstständig heraustretenden Concertarie wie durch einen Zauberhauch zum seelenvollsten Kunstwerk des Gemüthes umgewandelt.

Zum letztenmale veränderte sich die Scene. Ein weiter Festsaal strahlte im Schein von hundert Kerzen, als verhöhne dieß funkelnde Licht die Schrecken der abenteuerlichen Nacht, wie die traurige Dämmerung in Anna's einsamem Gemache, und kaum trat Don Juan köstlich und doch nachlässig geschmückt herein, als schon das Finale zu feurigem Empfange herausfordernd aufrauschte. Und solches Anreizes bedurfte er. Denn die jugendliche Spannkraft seiner Gestalt schien erschlafft, die sonst so hell auflodernde Lust leuchtete ihm nicht erwärmend aus der eigenen Seele, und das ermattete Auge blitzte nur erst wieder in aufgeregtem Glanz, als ihn von Außen her der rasche Schwung der Fröhlichkeit stürmisch mit sich fortriß. Begierig stürzte er sich in den Strom dieser trotzig freudesprudelnden Töne, um aus ihnen Vergessenheit alles Vergangenen und Erquickung für jeden gegenwärtigen Genuß zu trinken. Absichtlich

reizt er ſich auf der Stufenleiter der Luſt empor, auf deren Sproſſen er ſonſt unbekümmert auf und niederſtieg, und wenn ſie ihn ſonſt überraſchte, bringt er ſich jetzt nur mit Anſtrengung in die günſtige Stimmung. Endlich hat er ſie erreicht, und nun erſt gewinnen die Töne ſeines Gelages wieder den Klang unbefangener Heiterkeit, die ſich leicht und wohlgemuth im Sonnenſchreine des Lebens wiegt. Doch ſein Feſt bleibt einſam, wie die ſteile Höhe ſeiner Freiheit, von der ſein Auge über Welt und Menſchen, Himmel und Grab ſich ſelbſt genießend hinſchaut. Keine Liebe ergötzt ihn mehr, ſchmauſend will er den Jubel und Kampf dieſes Tages beſchließen. — Jetzt ändern ſich die Melodien, und je mehr Don Juans inneres Behagen wächſt, je höher die Naturgluth des perlenden Weins in ſeinen Adern emporzuſchäumen beginnt, deſto mehr und mehr verflachen ſie ſich, wie an die ſichere Lebensproſa mahnend, zur Alltäglichkeit geſelliger Tiſchmuſik. Bei dieſem Contraſt, und bei Leporello's neidiſchen Worten und Blicken, regt ſich der beflügelte Scherz zu der ſcharfen Luſt des Spottes, und zum drittenmale mit erwartungsvollem Uebergange tauſcht ſich Stimmung und Melodie parodirend zu jenen allbeliebten Tönen um, in welchen Figaro den liebeberauſchten ſüßen Knaben unnachahmlich neckend zum Kriegshelden erziehen will. Noch einmal breitet ſich der volle Glanz der Heiterkeit, wenn auch vorzugsweiſe in der Begleitung aus.

Plötzlich aber verſtummt auch dieſer Reſt des Froh-

ſinns für immer: in höchſter Leidenſchaft, von Angſt und Sehnſucht gefoltert, eilt unerwartet Elvira herbei. Zwiefach hat ſie den Geliebten, den Gatten verloren, und wie ihre Liebe nach jedem neuen Verluſt nur immer höher ins Unermeßliche hin geſtiegen iſt, empfindet ſie jetzt erſt, da auch der verſchwiegenſte Wunſch nach Rache und Beſtrafung geſchwunden iſt, ſie müſſe ihn wiederfinden, wiederbeſitzen, oder mit ihrem Herzen müſſe auch ihr Auge brechen. In der Qual eines Muthes, der in dem leidenſchaftlichen Spiele des Lebens den alles entſcheidenden Wurf wagt, drängt ſie ſich zu ihm heran, halb mit Bitten, halb mit geſpanntem Befehl, als träte der Schutzgeiſt ſeiner Seele am Rande des rettungsloſen Verderbens noch einmal Rettung bietend vor ihn hin; ſeines und ihres Heiles wegen erfleht ſie die alte Liebe und für die Zukunft eine ewige Treue. Alle früheren Täuſchungen und Verbrechen ſollen vergeſſen ſeyn: der Abgrund ihrer Liebe iſt tief genug, dieſe ganze Vergangenheit ausſöhnend zu verſchlingen. Doch wie nur ein Gefühl ihr volles Herz durchflammt, hat ſie auch nur eine Melodie, mit der ſie ihn heftig und immer von neuem beſtürmt, als wolle ſie auch den härteſten Widerſtand beſiegen. — Verwundert erſt, dann kaum mehr heuchelnd mit offenem Spott empfängt ſie der Unverbeſſerliche. Gegen dieſen Hohn hat ihre Bruſt keine Waffe; in banger Klage kehrt ihr Schmerz zurück, den ſelbſt Leporello mitempfindet und nur Don Juan mit kalter Ironie verlacht. — Ach! fürs Le-

ben fühlt sie jetzt, ist ihr der Gatte unwiederbringlich verloren; sie kann ihn der Liebe nie mehr zurückgeben, und nichts bleibt ihr übrig, als ihn dem Himmel zu erhalten. Rührend flehet sie ihn jetzt nur noch um das Heil seiner eigenen Seele immer eindringlicher an. Auch diese Bitte wie jede andere ist umsonst verschwendet. Mit wüster Fröhlichkeit, den schäumenden Becher in der Hand, naht sich Don Juan ihr, ärgerlich zugleich über die dreiste Störung seiner Lust, und wie den Geist des Erschlagenen ladet er auch die schmerzzerrissene Gattin zum Taumel seines Festes ein. — Mit diesem Hohn ist das Trennungswort ihrer Seelen ausgesprochen. Noch einmal fällt sie zwar in die Melodie ihres strengfordernden Flehens, doch jede Hoffnung auf Gewährung ist dahin: sie selber überantwortet den Verruchten in leidenschaftlicher Verwünschung seiner Schmach und unausbleiblichen Strafe, deren Grauen in Leporello mitrichtend aufsteigt. Aber für Don Juan ist auch diese Drohung nur ein Reiz zu schonungsloserer Wüstheit, und durch Elvirens Verkündigung des kommenden Verderbens, durch Leporello's vermehrte Sorgniß jauchzt er seinen letzten trunkenen Freudenruf, als wollte er mit Jenen zugleich die Stimme seiner eigenen Brust übertäuben.

Da ist der Stab über ihn gebrochen. Aufgescheucht von den ersten Geisterschauern des nahenden Gerichts entflieht Elvira. Doch mit furchtbarem Schrei stürzt sie zurück, als sie noch kaum die Thüre erreicht hat.

Denn als öffnete das Grab seine eisernen Riegel, weht und rauscht und stürmt es in wildem Tosen durch das Haus. Zornig erklingen Don Juans Fragen durch Leporello's Furcht, bis dieser forteilt, den Grund des dräuenden Getöses zu erkunden. Athemlos kehrt er zurück, in dem innersten Nerv des Lebens erschüttert, berichtet er, was er gehört, was er gesehen: es ist der Rächer, der heranschreitet; er hat ihn erblickt, die schweren Tritte des Marmorgastes sind nachdröhnend in sein Ohr geschallt. Ungläubig versucht ihn Don Juan zu verlachen, doch schon pochen die Schläge der Marmorhand Eingang fordernd an die Pforten. Mit versteintem Seelentrotz gebietet Don Juan zu öffnen, doch nur zu angstvollem Weherufe ist Leporello noch fähig, und furchtlos eilt nun Don Juan selber hinaus, dem Unausbleiblichen die Bahn zu brechen. —

Mit dem klaren Ernst überirdischer Hoheit wird der eintretende Comthur verkündigt, das grausendste Zwiegespräch beginnt. Kalt wie das Grab, doch von dem ewigen Leben alles Heiligen durchathmet, rechtfertigt der Herangeladene mit liebegerechter Strenge sein schreckendes Erscheinen. Höflich, und ergrimmt, daß sein Muth zu wanken droht, will Don Juan das Gelage erneuen, aber Leporello bebt erbleichend vor diesem Ansinnen zurück. Mit festem Gebot verschmäht der Gast die verächtliche Pracht, und ein Glanzlicht seliger Erinnerung bricht durch die dunkle Herbheit seiner Töne in grellem Abstich gegen die Verdammniß, mit der er jeden irdischen Genuß von sich abwehrt,

und dann die qualvoll einschneidenden Sichelhiebe in Don Juans Seele auf und niederzieht, um jede Saat der wuchernden Sünde auszutilgen. Doch in Leporello's Brust allein knickte das Grausen alle böse Lust, Don Juan fragt nur, auf das Aeußerste gefaßt, nach dem Ziele des seltsamen Besuchs. Als Gegengast soll der Lebensbegierige dort erscheinen, wo der Tod im Schlummerdunkel des Grabes seine Tafel hält. Wiederholt ergeht an ihn diese harte Mahnung, vergebens drängt sich Leporello dienstfertig dazwischen; Don Juan mit letzter Kraft weist ihn bei Seite: er ist entschlossen. Die entscheidende Frage ertönt noch einmal, noch einmal fährt Leporello's angstbeflügeltes Verneinen dazwischen: unerschütterlichen Muthes gelobt Don Juan sich zu stellen. Seine Stunde hat geschlagen. — Die Manneshand erheischt der eisige Gast zum Pfande, und von all seinem Jugendfeuer nochmals durchglüht, reicht sie Don Juan ihm dar, aber plötzlich in ungeheurem Entsetzen fühlt er an seinen Pulsen die vernichtende Hand des Todes, und schon erklingt ihm wie der letzte Ruf der Versöhnung die dringende Mahnung: bessere deine Seele. Doch selbst im Angesichte des Grabes noch unwandelbar, will er sterben wie er lebte. Und ob nun auch mächtiger die Mahnungsworte in seine Ohren tönen, er verlacht sie, jedem neuen Gebote stürmt er ein wilderes Nein entgegen, und wo kein Gott noch entschieden hat, gibt er mit dem Grimm der Verzweiflung die unwiderrufliche Entscheidung. — Das Irdische ist jetzt für ihn vorüber, aber gräßlich treibt ihn

von

von nun an die innere Furie der Hölle umher. Wohin er blickt, nichts als die leere Nacht des Todes, wohin er tritt, ein Flammenabgrund der Qual, unsichtbare Geisterstimmen singen ihm den eintönigen Gesang seiner Verdammniß, das kaum erhobene Haupt treffen die Donnerkeile der Vergeltung und schleudern ihn zu Boden, und dieses Beben durch alle Sinnen und Tiefen des Bewußtseyns ist ewig wie seine Vernichtung.

Nach und nach mildert sich das Toben der Hölle, nun verstummt es, doch keine Spur mehr von Don Juan ist auf der weiten Erde zu finden; nur Leporello erhebt sich langsam wie aus einem fürchterlichen Traume. Er blickt umher, er befühlt sich, er lebt — da stürmen beim ersten anbrechenden Morgenschein Elvira, Ottavio, Masetto und Zerline neuverbündet herein; von einer Empfindung alle gleich entflammt suchen sie noch einmal den Verbrecher, und in seinem Blute hofft Anna endlich ihren heißen Schmerz zu kühlen. Doch Leporello, bald genug erholt, berichtet das unglaubliche Wunder. Da weht schaudernd, doch unwiderteglich und zu reinem Troste auch durch ihre Seelen der Hauch der ewigen Gerechtigkeit, welche das Grab der Todten öffnet und die Lebendigen den Martern des Todes überliefert.

Mit aufsiedendem Muthe, nun jeder Feind verschwunden und der Zauberkreis aller Schmerzen gelöst ist, naht sich Ottavio jetzt mit hoffnungsvoller Sehnsucht der geliebten Anna, und fleht um den ent-

lichen Lohn seiner Liebe. Sie kann dieser niewankenden Treue den Siegespreis nicht versagen, und vermag ihn dennoch auch bei beruhigtem Schmerz nicht zu ertheilen. Aber so rein vertauschen beide die gleichen Melodien ihrer Liebe, so ebenmäßig stellen sie sich übereinstimmend entgegen, so klar verschmelzen sie ihre wechselseitigen Töne, daß die Freude einen Bund neu wieder zu schließen scheint, den der bitterste Schmerz zu zerreißen gedroht hatte. Und dennoch! Getäuschter Ottavio, allzu mitleidige Anna! Der Widerklang der Vergangenheit wird fort und fort diese kurze Hoffnung unerfüllt lassen.

Elviren leuchtet kein ähnlicher Blick des flüchtigen Glückes mehr. Das Herz ihres Herzens hat ausgeschlagen, und nun ihr das kalte Geschick auch die Wonne eines gemeinsamen Todes nicht vergönnt, entsagt sie wenigstens dem qualvollen Anblick der bunten Welt, welche das Licht seines Auges ihr nicht mehr erhellt, die Schönheit seiner Gestalt nicht mehr verschönt, die Melodie seiner Stimme nicht mehr beseelt. Gattin und Wittwe, weiht sie sich zur Braut des Himmels, um durch die Ruhe ihres reinen Gebetes selbst wider seinen Willen mit letzter Liebe die Marter seiner Seele zu lindern.

Einem fröhlichen friedlichen Glück sehen Masetto und Zerline, einem gefahrloser lustigen Leben Leporello entgegen.

Und nun zum letztenmale, nach so viel Schmach und Verbrechen, Scherz, Lockung, Thränen, Kampf,

Seligkeit, Spott und Verzweiflung, vereinen ſich alle zu demſelben Gefühle heiligender Reinheit im Leben und Tode, und erſtarken zu einem neuen Daſeyn der Ruhe, Dauer und Kraft, das, wie es der gleichen Verführung, dem gleichen Schmerze und Verbrechen entnommen iſt, auch die gleiche Majeſtät unentfliehbar ereilender Gerechtigkeit nicht mehr zu ſcheuen hat.

Von dieſen Erinnerungen bis in die tiefſte Seele hinein durchklungen, fuhr ich über die Berge, durch die friſchen Thäler hin; die Sonne ging auf und wieder unter, und Tages und Nachts verſchmolz ich mit befriedigender Luſt alle die wechſelnden Bilder, wie ſie die Reiſe flüchtig vorüberführte, mit dem einen Bilde, das ich um ſo feſter zu halten ſtrebte, je leichter es mir hätte entſchlüpfen können. — Endlich nach einer dreitägigen Fahrt war ich glücklich in Dresden angelangt.

Hier ſah ich zuerſt mit freiem Kunſtſinne ächte Gemälde und antike Statuen, und kaum waren acht Tage verfloſſen, ſo hatte ich mir ſchon, wie ich glaubte, jede Schönheit der Sixtiniſchen Madonna vollſtändig klar gemacht, und zu ſchneller Ueberſicht eine Geſchichte der Malerei mit ihren Hauptepochen und Schulen zuſammengeſetzt, und freute mich unſäglich, daß es mit dem Lernen und Begreifen ſo ſchnell und luſtig vorwärts ging. Vernehmlich aber nahm mich mit neuer Kunſtverführung der farben- und herzensſelige Correggio in Anſpruch.

Was sonst als Schmerz und Buße, oder in hohen und heiligen Gestalten Andacht gebietend vor mir dagestanden hatte, bewegte sich in seinen Bildern zum erstenmale wonnevoll in aller Anmuth und jedem Zauber der Farbe, Bewegung und Miene vor meinen glanzgeblendeten Blicken. Noch nie hatte ich das Sinnlichreizende so von einem freudigen Geiste der Andacht durchdrungen, und die Fröhlichkeit, das süße Entzücken, die stille Schwermuth des religiösen Gemüths zu solchem sinnlichen Zauber verkörpert gesehen. Und hätte ich auch Schmerz, Unglück und Verzweiflung vor mir gehabt, dennoch würde von Correggio dasselbe gegolten haben, was Laertes von Ophelien sagt:

Schwermuth und Trauer, Schmerz, die Hölle selbst
Formt sie zu Grazie und Lieblichkeit.

Aehnlich entzückte mich jene neuere italienische Kirchenmusik, die, mag sie nun klagen oder zum Himmel emporjauchzen, immer doch eine Lieblichkeit oder berauschende Pracht bewahrt, und dem deutschen Ernst mit seiner protestantischen Musikgelehrsamkeit gegenüber, das Höchste am besten zu preisen glaubt, wenn sie zu seiner Ehre und seinem Dienste alle Herrlichkeit der Welt verschwenderisch ausbreitet. Und wie ward mir, als ich zuerst jene hoch und hell durch Chor und Instrumente, Paukenwirbel und Posaunenjubel durchbrechenden Stimmen vernahm, welche keinem Geschlechte mehr angehörig beide verbinden, und die sehnsuchtsvoll schluchzenden Naturlaute der Nach-

tigali mit der metallnen Glockenfülle und jenem scharfen Reiz vibrirender Glastöne zusammen schmelzen! Selbst der bereits gealterte Sassarolli entführte mich in ganz neue Regionen der Töne. Gewalt und Zartheit, Gluth und Schmelz, so schien mir, vermöchten nur diese Stimmen in sich zu vereinen, um durch den bloßen Ton schon unwiderstehlich zu besiegen.

Weniger sagte mir die italienische Oper zu, durch welche ich zuerst Rossini sollte kennen lernen. Dagegen erfreute ich mich wiederholt an Carl Maria von Webers lieber Gesellschaft. Ein sanfter Ehemann und braver Vater, gutmüthig, obschon kränklich und reizbar; ohne Zerrissenheit im Scherz ein liebenswürdiger Nachhall von Hoffmanns Humor, auch bei geschärftem Witz noch schonend und begütigend; absichtlich und gekünstelt bei selbsttäuschendem Glauben an durchweg ursprüngliche Naturgabe, eitel bescheiden in der Gewißheit wohlverdienten Ruhmes; geschickt, verständig und fleißig immer, genial zuweilen in beschränkter Sphäre; behaglich, so viel es ein Leidender vermag, — so fand ich ihn auch dießmal, als er mich, den er als Kind schon gekannt und oft gesehen hatte, freundlich bei sich aufnahm. Je wohler mir in seiner Nähe ward, um so mehr hielt ich mich bei solchem Ersatz von jenen ästhetischen Clubs unbedeutender Dichter, Malerinnen und Dilettanten fern, welche ich als Bekanntschaftballast aufzubürden mich weislich hütete. Mit Eifer aber drang ich bis zu Tieck vor, und blickte zum erstenmal in sein schwermuthstief em-

pfindungsklares Auge. Doch der Fremdentriumph, ihn lesen zu hören, sollte mir nicht werden; denn er war eben heiser, und ich mußte mich Abends neben einem stummfeinen Engländer mit dem gewöhnlichen Thee begnügen. Hier sah ich auch Friedrich von Schlegel, und unerwartet trat, als volles Gegenbild, für mich wie zum Augen- und Seelentrost, mein alter Freund und Lehrer Hegel in diesen Kreis herein. Er kam so eben von Wien, heiter und mittheilend, wie ich ihn bisher noch nicht gesehen hatte, und völlig berauscht von Rossini, der Fodor, Lablache, Rubini, so daß er mich unter hundert Späßen meiner Orthodoxie wegen auslachte, mit welcher ich fester als je an Gluck und Mozart hing. Daß dieses Klingeln, Flöten, Trommeln und Rauschen, Tändeln, Sehnen, Kosen und Toben, daß mich diese ganze pikant langweilige Trivialität rhapsodischer Einfälle jemals wie ihn erfreuen könnte, glaubte ich ihm damals trotz seiner ernsten Prophezeyung nicht; und dennoch sollte sie nach Verlauf weniger Jahre schon in Paris vollständig in Erfüllung gehen.

Dorthin hatte Rossini damals die in Italien, Wien und London gesammelten Lorbeern verpflanzt, und wie gewöhnlich die ersten Talente um sich her versammelt. Die tragische Pasta mit dem verschleierten Ernst ihrer tiefen Töne, mit der Seelengluth und dem klaren Adel ihres Spiels, in welchem das neue und das alte Rom sich begegnen und vereinen sollten; die Cinti zärtlich coquett, und doch nicht ohne Leidenschaft; die weh-

muthsvolle Monbelli, welche die reizenden Perlenreihen ihrer glockenreinen Töne in trüber Zierlichkeit durcheinanderschlang, und als Cenerentola besonders eine ungewöhnliche Wirkung auf mich machte; Donzelli, als Othello unübertrefflich, da der feurige Metallstrom seiner mächtigen Bruststimme wie zum schönsten Ausdruck männlich flammenden Muthes geschaffen war, und jeder Leidenschaft, der zurückgedrängten wie der ungezügelt ausbrechenden, gleichmäßig genügte — diese Ersten ihrer Zeit gaben mir von der Virtuosität des Gesanges eine ganz neue Vorstellung. Daß jedoch so ausgezeichnete Talente gerade in Rossinischen Opern eine solche Vollendung erreichen konnten, blieb mir bei der ersten Bekanntschaft unerklärlich. Es dünkte mich unverzeihlich, daß er es in froher Selbstgenügsamkeit nur allzu oft wagte, alles feste Anschließen an den Inhalt der Situationen und Worte zu verschmähen, um dem bloßen Seelenklang der Töne als Töne die Alleinherrschaft anzuvertrauen. Denn losgelöst von der vorgezeichneten Bahn schien er mir nun auf den Fittigen dieser Töne gleichgültig wohin zu entschweben, und in dem verstandlos mährchenhaften Wechsel der Empfindungen wie auf steigenden, sinkenden Wellen, spiegelglatten oder gekräuselten Flächen dahinzusegeln. Alle Kunst war mir zerstört, da seine Opern mit Absicht die Forderung ablehnten, ein geschlossenes Musikganzes zu bilden. Der Willkür, dem Zufall der Laune, die das Zarteste mit dem Bizarrsten grundlos verknüpft, war Thür und Thor eröffnet, und dennoch blieb die Hoff-

nung auf eine unberechenbare Fülle neuer Melodien nicht nur ſtets getäuſcht, ſondern erlahmte bald genug zur Langweile über die Magerkeit, mit welcher eine ſchnell erſchöpfte Manier ihre reichen Mittel nachläſſig und bequem nur zu bloßen Wiederholungen oder augenblicklich pikanten Veränderungen verwandte. Mit wahrem Schmerz vermißte ich bei Roſſini's glänzendem Talent die Tiefe in der harmoniſchen Durchbildung ſeiner flüchtig ſkizzirten Melodien, und vergaß darüber mit abſichtlicher Unbilligkeit die anmuthige Verwegenheit und einſchmeichelnde Süße im Hin- und Widerrollen, Gleiten und Springen, den ſüßen Reiz, die funkenſprühende Lebendigkeit des lieblichſten Scherzes, das weiche Schmachten wie die innige Melodientrunkenheit und ſanfte Melancholie der Seele. Denn ich war zu tief durch die ſtets erneute Vorſtellung verletzt, daß jede Oekonomie der Kunſt, welche ſonſt ihre Abſtufungen und Gegenſätze weiſe vertheilt, ſteigert und verſchmelzt, hier in dem Leichtſinn der Willkür für immer untergegangen ſey. Bei jedem einzelnen Muſikſtücke ſah ich alle Kraft ſtets im voraus verſchwendet, und fand überhaupt ſtatt eines künſtleriſchen Malers nur einen geiſtreichen Feuerwerker zu bewundern, der uns jetzt zwar durch den lieblichſten Glanz leuchtender Funken ergötzt, dann aber unvorbereitet und nutzlos, nur weil es ihm eben nicht anders einfällt, mit einem brauſenden Ungewitter herawollt, lärmt und tobt, bedeutungslos einſchlägt, alles um ſich her polternd zertrümmert, um endlich, nachdem dieſe Wolken ohne Urſache und Folge ſich wie-

der verzogen haben, mit dem alten Spiel von vorne zu beginnen.

Durch längere Gewohnheit jedoch lernte ich alle dieſe Mängel überſehen. Ja ich freute mich zuletzt ſogar aus vollem Herzen, daß Italien ſein altes Recht, Melodien ihrer ſelbſt wegen empfindungsvoll zu dichten, mit neuer Keckheit dem jetzigen deutſchen und franzöſiſchen Verſtandesgrübeln entgegenſtellte. Die deutſche Oper will mehr und mehr das freie muſikaliſche Walten den Worten unterwerfen, und iſt jetzt ſchon zu einem Bedeutungspedantismus geworden, der über jede Achtelnote und Pauſe hin- und herreflectirt, um ſchon im voraus den lobgefälligen Kritiker ſpielen zu können; der ſorgloſe Roſſini aber warf, ſobald es ihm irgend genehm war, jede Wort- und Bedeutungsfeſſel weit von ſich fort, und ſeine Töne flattern nun, dieſem feſten Boden enthoben, wie ein luftiges Wolkenſpiel in dem heitern Blau luſtig umher. Da iſt nun freilich ein Extrem mit dem andern vertauſcht, doch es dauerte nicht lange, ſo ſagte ich allem Rigorismus Lebewohl, und gab, wo unter zweien Uebeln zu wählen war, ſelber ſchon leichter geſinnt, dem fröhlichen Leichtſinn den unbedingten Vorzug. Aufrichtig aber geſtand ich, daß die Roſſiniſchen Opern eine entzückende Wirkung nur durch ſo meiſterhaft ausgebildete Talente erlangen könnten, wie ich ſie hier zum erſtenmal vor mir ſah. Bei Mozart und Gluck und den übrigen Componiſten erſten Ranges hebt die Muſik den Sän-

ger empor, welcher das Höchste schon erreicht hat, wenn es ihm ganz gelungen ist, den vollen Klang und Geist der Töne lebendig, wie er ihn empfangen hat, wiederzugeben. Sein ganzes eigenes Schaffen ist auf ein Wiederschaffen beschränkt. Zum weitesten Umfang dagegen selbstschaffender Thätigkeit fordert Rossini in seinen Opern auf. Haltung, Ausdruck, Steigerung muß der Sänger sich selbst erfinden; bei vollendeter Technik das rechte Licht und Dunkel, wie alle feineren Schattirungen und reizenden Uebergänge in sich selber suchen, die eigentliche Seele aus seiner eigenen Brust schöpfen, und ist ihm dieß alles geglückt, dann erst vermag er das Heterogene zu verschmelzen, Barockes liebenswürdig zu mäßigen, jede Schroffheit zu mildern, jede Lücke zu ergänzen, und aus den vereinzelten Theilen ein Ganzes zu runden, durch welches er sich nun um so selbstständiger hinbewegen darf, je mehr er das fremde Werk zum eigenen umzuwandeln Geist und Kühnheit hatte.

Nach mehreren Wochen mußte ich endlich an die Abreise denken, und ließ mich geduldig zwei stürmisch kalte Herbsttage lang durch die wüsten Sandstrecken ziehen, um die neugesammelten Schätze in diesen Mußestunden zu überschauen, und mir inniger anzueignen. Die Art des Wiedersehens war die gewöhnliche und alles in bester Ordnung. Ich aber konnte nicht rasten.

Eifriger noch als zuvor machte ich mich gleich am

folgenden Tage an die fragmentariſchen Blätter, auf denen vereinzelte Bemerkungen, weitläufige Entwicklungen, übereilte Skizzen und ausführliche Schilderungen des Don Juan unordentlich durcheinanderſpukten. Ein roher nächſter Entwurf war bald vollendet. Doch als ich nun mit verdoppelter Strenge daran ging, ward mir jetzt erſt klar, noch ſey eigentlich ſo viel als gar nichts gethan. Den Sinn und Geiſt des Ganzen, den dramatiſchen Verlauf der Handlung, die verſchiedenen Charaktere, ihre Empfindungsweiſe im Allgemeinen, wie in jeder beſonderen Situation, den Gang der Muſik im Groſſen und in den einzelnen Stücken hatte ich wohl ſcharf ins Auge gefaßt; das aber, meinte ich, vermöchte jeder zu leiſten, der mit Empfindung und richtigem Kunſtblick nur irgend geſegnet ſey. Ich nahm mir deßhalb vor ganz andere Räthſel zu löſen; denn die ächte Aufgabe beſtände nicht darin, nur auszuſprechen, welche Empfindungen dieſe bunte Melodienwelt ſo ſeelenvoll verkörpert, ſondern klar zu machen, in welcher Weiſe dieſer Handlung, dieſen Situationen und Begebniſſen, Charakteren und Gefühlen, gerade dieſe und keine andern Melodien zu vollendeter Poeſie und Schönheit allein gemäß wären. Sogleich wollte ich friſche Hand ans Werk legen, und eine abgeſchriebene Partitur war zu dieſem Zwecke auch bald genug herbeigeſchafft. Kaum aber ſah ich die erſten mächtigen Accorde der Ouverture genauer an, als ich inne wurde, daß mir zu dem rieſenmäßigen Vorhaben

auch die nächsten rohsten musikalischen Vorkenntnisse völlig abgingen. Verdrießlich schlug ich den dicken Band zu und wußte nun nicht ein und aus. Doch schon am folgenden Tage lagen die berühmtesten Theorien der Musik auf meinem Arbeitspulte aufgeschlagen da. Das Nöthigste hatte ich endlich nach saurem Fleiß inne, von der Harmonielehre, von Kanon und Fuge und was sonst dahin gehört, wenigstens eine Vorstellung gewonnen, und so hoffte ich denn, würde es schon anders gehen. Getrost nahm ich die Ouverture wieder vor, doch all der erlernte Kram half mir auch nicht so viel, und weiter als je sah ich mich meinem Ziele entrückt. Da wußte ich mich, ungeduldig, ja verzweiflungsvoll wie ich war, nur dadurch zu erretten, daß ich die so allseitig gerühmten Theoretiker für gelehrte Ignoranten erklärte, die ihre Sache noch schlechter verständen als ich. Muthig machte ich mich nun selber daran, und kaum hatte ich lange Monate hindurch fortgearbeitet, so lag ein artiges Heft vor mir, das die Grundzüge einer Theorie der Musik, freilich nur für ein philosophisches Auge erkennbar, mit scharfen Strichen hingezeichnet enthielt. Ich besitze es noch und kann mich auch jetzt nicht von manchem guten damals zuerst gefaßten Gedanken lossagen. Hoffentlich bist auch Du weidlich von einem jener hartköpfigen Generalbaßlehrer gemartert worden, die überall mit offenem Munde dasitzen, wenn man nur irgendwo nach dem Warum fragt; Du wirst es deßhalb erklärlich finden,

daß ich dieſe Fragen gerade zu löſen wünſchte, und da bei jenen Lehren alles bunt durcheinander läuft, die klarſte Auseinanderfolge an die Stelle zu ſetzen verſuchte. Und wenn ich bisher ſchon gegen die bloſen muſikaliſchen Techniker einen ſtillen Groll genährt hatte, weil ſie mit ſo engſinnigem Kaſtengeiſte ſich als höhere Muſikweſen allen anderen gewöhnlichen Menſchenkindern gegenüberſtellen, während ſie ſich denn doch in ihrer eigenen Verbrüderung wechſelſeitig nicht genugſam zu beneiden, anzufeinden und zu verketzern wiſſen, ſo vererbte ich jetzt noch einen tieferen Haß auf die Theoretiker, die in noch viel ſchlimmerer Beſchränktheit den Gipfel erreicht zu haben glauben, wenn ſie am Fuße des Berges lange Zeit die Kreuz und Quer herumgelaufen ſind.

Hauptſächlich gelang mir, ſo viel ich mich erinnere, das Capitel von der Harmonie. In ihr ging ich von dem allgemeinen Begriffe des harmoniſchen Tönens aus, und entwickelte denſelben als das Conſoniren, Diſſoniren und Auflöſen, indem die Muſik, wie keine andere Kunſt, den ſüßeſten Einklang, den härteſten Kampf und Widerſpruch, die tiefſte Löſung und Herſtellung auszudrücken im Stande iſt. — Nun fragte es ſich aber, wie dieſes Weſen des Tönens zur Erſcheinung komme. Da zeigte ſich zunächſt an den einzelnen Intervallen, in welcher Weiſe ſie beſondere Seiten jener allgemeinen Begriffe in ſich trügen, für ſich vereinzelt jedoch keinen Beſtand haben könnten, ſondern zur Scala aneinandergereiht werden müßten; und wie mit der Tonleiter

zugleich der ganze Kreis der Tonarten gegeben ſey, ward bald genug klar. Vollſtändig nun aber wurde jene Grundbeſtimmung alles harmoniſchen Tönens erſt in den Accorden wirklich. Das Syſtem derſelben legte ich mir deutlich auseinander, und ließ dann die inneren harmoniſchen Bewegungen vor ſich gehen, Diſſonanzen ſich vorbereiten und löſen, Tonarten ineinander überſchreiten, und weßhalb die berüchtigten Quinten und Octaven zu vermeiden ſeyen, dafür wie für ſo manche andere Regel glaubte ich die eigentlichen Gründe erſchöpfend herausſtellen zu können. Doch ich will Dich nicht länger mit dergleichen Dingen behelligen.

Nachdem ich mit dieſer erſten Vorarbeit ſo bald war zu Stande gekommen, beeilte ich die übrigen nur um ſo mehr. Jetzt nämlich griff ich die Sache von der gegenüberſtehenden Seite an. Die Muſik hat es vornehmlich, wie ſie an die Empfindung anklingt, auch mit der Empfindung zu thun. Und nun ging mein Augenmerk darauf, die Natur jeder Art der Empfindungen genau zu erkennen und ſie allgeſammt dann in ein vollſtändiges Syſtem zu bringen. Da ich mich mit dieſem Gegenſtande zu anderen Zwecken bereits vielfach beſchäftigt hatte, war die neue Arbeit ſchnell beendigt. Nun aber galt es erſt die eigentliche Schwierigkeit zu überwinden. Ich hatte jetzt aufzuſuchen, welche muſikaliſche Ausdrucksmittel in Beziehung auf Tact, Rhythmus, Tonart, harmoniſche und melodiſche Bewegung, Inſtrumentirung u. ſ. f. beſtimmten Empfindungen und deren Steigerung und Verlauf entſpre-

chen müßten. Für dieß Capitel fand ich manche intereſſante Aufſchlüſſe, und da ich in dieſer Zeit bis zur Ueberreizung angeregt war, vergingen mir die Tage und Wochen im Genuß der mühevollſten Thätigkeit.

Endlich erklärte ich die Vorbereitungen für geſchloſſen, und wendete mich zum Don Juan zurück. Welche Belohnung! Wo ich die Oper nur immer aufſchlug, überall ließen ſich jetzt tauſend Meiſterzüge erklären, und nun war ich erſt recht entzückt. So blätterte ich hin und her, ſprang von dieſer Arie zu jener, und nahm, um auch in dieſer neuen Entzifferungskunſt die nöthige Vorübung zu erlangen, Recitative, Duetten, Sextetten, Chöre und was mir eben einfiel, in bunter Folge nebeneinander und nacheinander durch. Sorglich trug ich die mannichfaltigen Ergebniſſe ein, und freute mich unbeſchreiblich, daß ich auch dieſe Blätter täglich anſchwellen ſah. Als ich mich jedoch nach langen Verſuchen endlich hinſetzte, um conſequent mit der Introduction zu beginnen, fand ich mich unbarmherzig der alten Noth wieder preisgegeben. Auch mit der äußerſten Anſtrengung, allem Sinnen, Grübeln, Brüten und Denken zum Hohn, vermochte ich nicht weiter zu kommen, als ganz im Allgemeinſten nur jene geforderte Uebereinſtimmung der Empfindungen und ihres muſikaliſchen Ausdrucks nachweiſen zu können. Darum aber war es mir nicht zu thun. Denn ich wußte nur allzuwohl, daß dergleichen allgemeine Uebereinſtimmung ſich auch bei jeder mittelmäßigen Muſik darthun laſſe, ohne daß dadurch für Schönheit und Vollendung noch irgend ein

Grund angegeben ſey. Den eigenthümlichſten Zauber der Mozart'ſchen Töne wollte ich faſſen, und worin er liege an der Muſik ſelber klar machen. Dieß Unternehmen ſcheiterte vollſtändig; ich war mit meiner Weisheit zu Ende gekommen. In welchen Nüancen der Melodie ſollte ich z. B. jene Farbengluth eines ſüdlichen Himmels wieder erkennen, deſſen gewürzige Luft Nachts im Glanze der Sterne zu Abenteuern lockt, Morgens in heiterſter Freude lacht, Abends, wenn die letzte Schwüle des Tages noch nachglüht und die erſten blauen Dämmerungsſchleier heraufziehen, in die Klagen einſamer Schwermuth verſenkt, bis die erquickende Nacht noch einmal zu Genuß, Keckheit und jedem Frevel des Uebermuths unter den Sternenhimmel hinausruft. Wie ſollte ich überhaupt die tauſend Räthſel des Ausdrucks löſen, da mir ſo viele Räthſel des Eindrucks noch unentzifferbar erſchienen. Wie war es möglich, das Individuelle der Melodien, wodurch ſie gerade aus Anna's oder Ottavio's Herzen erklingen, Elvirens Klagen, Don Juans Fröhlichkeit Hohn und Verzweiflung ausdrücken, nur irgend bis in ihre feinen und feinſten Schattirungen hinein zu verfolgen; und wenn überhaupt, wo Worte nicht ausreichen, um das innerſte Herz ſich ergießen zu laſſen, die Muſik die höchſte Dolmetſcherin der Seele wird, wie konnte es mir möglich werden, das mit Worten wiederzugeben, was in Worte zu überſetzen unmöglich iſt. Nun will ich zwar nicht behaupten, daß jene Erklärungsweiſe nicht bei weitem ergiebigere Reſultate noch, als ich es damals im Stande war, zu

Tage

Tage fördern könnte, dennoch gibt es überhaupt einen Punkt, von welchem an die Schönheit jedes ächten Kunstwerks zu einem Mysterium wird, dessen Lösungswort zwar im Allgemeinen auszusprechen, doch im Einzelnsten nicht mehr zu begründen ist. Die Nüancen werden so fein, daß die immer weiten Sprossen in der Stufenleiter der Worte ihnen nicht mehr entsprechen, die Grazien des Ausdrucks werden so individuell, daß die immer allgemeinen Bezeichnungen der Sprache sich zu gleicher Eigenthümlichkeit zu vereinzeln nicht mehr vermögen.

Je weniger ich diese Gränzlinie des Möglichen und Unerreichbaren damals schon zu ziehen wußte, deste mehr bürdete ich nun meiner Unzulänglichkeit allein die ganze Last des Mißlingens auf. Meine besten Hoffnungen fand ich wiederum betrogen, den stärksten Muth gebeugt, und die wohlberechneten Entwürfe dennoch mitten in der Verwirklichung unausführbar. Da warf ich, was nur immer nach meiner bisherigen Beschäftigungsweise schmecken mochte, nach kurzer Verzweiflung weit von mir fort, ließ Noten und Clavier so schleunig als möglich aus dem Zimmer schaffen, und blickte nach anderen Studien, wie ein Verbannter nach einem neuen Vaterlande umher.

Der Plan zwar, den Don Juan erklärend wiederzuerschaffen, war aufgegeben, dennoch haftete mir der ganze Stoff, und was ich von der Oper schon meinem näheren Verständniß angeeignet hatte, so fest in Sinn

und Gedächtniß, daß ich auch jetzt davon nicht anders als durch irgend eine passende künstlerische Verarbeitung loskommen konnte. Ich ersann mir deßhalb eine Novelle von der eigensten Art. Die Charaktere gedachte ich den Grundzügen nach, doch ganz in die Gegenwart hineinversetzt und individueller ausgestattet, denen des Don Juan so unvermerkt und absichtslos nachzubilden, daß diese Aehnlichkeit dem Leser anfangs eben so wenig als den Gestalten in meiner Erzählung selber irgend sollte einfallen können. Im voraus schon freute ich mich auf den Anfang, der sogleich alle Hauptfiguren in geistreicher Geselligkeit glänzend und lebendig schildern würde. Ein zufälliges Gespräch über Don Juan sollte sie insgesammt um Einen Punkt versammeln, doch hier schon zunächst in Ansicht und Aeußerungsweise von einander abscheiden, und in Worten, Benehmen, Kämpfen, Heftigkeit, Milde, Unschuld, Scherz, Strenge und Spott ein Abbild ihres Innern liefern. Rasch sollten sie dann in scharfe und zarte Collisionen gerathen, die sich stets um so unverwirrbarer durcheinander schlingen konnten, je mehr sie auf innersten Gemüthszuständen beruhten, so daß alle Charaktere, je tiefer sie verstrickt waren, deste weniger sich selber klar zu werden vermochten. Hier gedachte ich mich nun eines wirksamen Kunstgriffs zu bedienen. Jenes musikalische Anfangsgespräch sollte scheinbar fast ganz vergessen seyn, da man sich über Bedeutung und Handlung, Musikwerth und sittliche Stellung des Don Juan durchaus nicht hatte verständigen können. Mitten nun innerhalb

der steigenden Verwicklung schlägt ein Schalk, dem ich die Rolle des Leporello zudachte, eine Privataufführung dieser Oper gleichfalls bei zufälliger Veranlassung vor. Die Partien werden vertheilt, jedem weiß der Scheim die passende zuzuwenden, und nun während des Studirens, der Proben, des mannichfachen Zwiespalts, des wechselseitigen Suchens, klärt sich jedem mit den offener hervorbrechenden Wünschen der eigenen Brust auch der Sinn der Mozart'schen Töne auf, bis mit der langvorbereiteten Katastrophe einer endlichen Aufführung alle Collisionen sich lösen, und nun in der Wirkung dieser Melodien die innerste Bedeutung der Oper selber mit dem ganzen Kreis ihrer Gestalten und dem ganzen Verlauf ihrer Handlung offen zu Tage liegt. So sollte denn auch ein musikalischer Gemüthsduft über allen Theilen der Erzählung schweben, und dennoch jeder Charakter, jedes Begebniß mit klarer Anschaulichkeit dastehen. Vor allem aber wollte ich alle Kunst aufwenden, um die erzählten Begebenheiten nicht als bloße Gelegenheit erscheinen zu lassen, an welcher sich die musikalischen Räthsel des Don Juan entwirren konnten; die Erzählung sollte nicht nur die Fabel seyn, welche nur der Moral wegen berichtet wird.

Ganz begeistert von diesen Planen und Zwecken machte ich mich eilig an die Ausführung, und ein gelungener Anfang vermehrte bereits die Hoffnung eines glücklichen Gelingens, als bei dem nächsten Weiterstreiten auch dieses Wolkenbild wieder gestaltlos zerfuhr und grausam verweht wurde. Denn je tiefer ich in die Ar-

heit hineinkam, und nun die eigenen Geſtalten mit den Mozart'ſchen in immer gefahrvollere Nähe bringen mußte, deſto klarer ward mir der Wettſtreit, den ich zu beſtehen im Begriff war. Hatte ich bisher meine wiſſenſchaftlichen Kräfte bei ähnlicher Nebenbuhlerſchaft unzureichend gefunden, ſo ſah ich mit neuer Gewißheit, um wie viel mehr die künſtleriſchen nirgends entlangen wollten. Der Fülle, dem Glanz, der unübertrefflichen Poeſie jener Melodien gegenüber, erſchien alles, was ich erfand und darſtellte, kahl, farblos und nüchtern; die Begebenheiten matt, der Fortgang ohne Schwung; dem Humor fehlte die heitere Urſprünglichkeit, die Naturunſchuld war erkünſtelt, und die Majeſtät des Ernſtes geſchraubt, ohne ſich doch zu erheben. Erſchreckt fielen mir die wächſernen Flügel des Ikarus ein, und da ich ein Meer der Proſa ſich immer weiter vor mir ausbreiten ſah, hemmte ich ſo ſchnell als möglich den abenteuerlichen Flug, um nicht das Schickſal jenes Unglücklichen allzu früh zu theilen.

Trauriger Ausgang! Ich ſollte nicht nur der wiſſenſchaftlichen, ſondern nun auch der poetiſchen Reproduction, und mit dieſem zugleich jedem andern Erfolge entſagen.

Nun erſt, da mir in meiner eigenſten Wirklichkeit feſtzuhalten auf lange verſagt war, konnt' es mir auch in meiner Vaterſtadt und nächſten Umgebung in keiner Beziehung behagen. Das häusliche Leben fand ich beſchränkt, die Vettern und Baſen mit Familiengeſchich-

ten und verjährten Interessen lästig; draußen die langweilig breiten Straßen kleinstädtisch kahl, ohne Spur von Handel und Weltverkehr; jammervoll schien die Erquickung sogenannter Belustigungen, die Geselligkeit ohne Anmuth und Reiz, die Mädchen nüchtern, die Frauen ennuyant, das tägliche Gespräch alltäglichstes Geschwätz, der Witz all seiner Malice zum Trotz war flach und ohne Stachel, die Empfindung gemüthlos, der aufgeblasene Enthusiasmus ohne Natur und Kern; für Kunst zeigte sich nirgend der rechte Sinn und die anregende Gelegenheit; das Fremde ward angestaunt, beschmeichelt, belacht, und überall blieb nur die eigene Mittelmäßigkeit eingebürgert, emporgehoben und verehrt; und so sah ich nach wie vor dieselbe prätentiöse Gegenwart über den geschichtslosen Sandboden mechanisch fortgeschleppt, und da der immer neue Sporn öffentlicher offen durchsprochener durchlebter Angelegenheiten gänzlich abging, erlahmte ich mehr und mehr an dem gewohnten Anblick der Schulen und Casernen, und die familienmäßig stockende, wohlweise unzufrieden befriedigte Philisterei mußte mich zur Verzweiflung bringen.

Da mochte ich denn eines Abends im engsten Kreise der Meinen gar sonderbarlich und trübselig anzusehen seyn, wenigstens zog mich der Vater in guter Laune weidlich auf. Doch um mich zu trösten fügte er sogleich den Vorschlag hinzu, ich sollte dem bisherigen innern Schweifen eine Zeit lang entsagen, und zur Veränderung einmal in die weite Welt hinausreisen.

Es ſollte nach Frankreich und England gehen, wohin ein kurz zuvor erworbener Freund ſo eben eine wiſſenſchaftliche Reiſe zu unternehmen Anſtalt machte. Mein Bündel war bald geſchnürt, Geld angewieſen, Empfehlungsbriefe geſchrieben, Abſchiedsbeſuche abgeſtattet, und ſchon nach Ablauf einer Woche rollte der Wagen die Bergſtraße entlang. —

Mit geſunden Sinnen und vollem Jubel genoß ich der neuen Freiheit. Die alten Nußbäume zu beiden Seiten des Weges brannten noch in jungem feurigem Grün; zur Rechten ſchimmerten die Felder und Wieſen der weiten Ebene im frühlingsfriſchen Gelb bis zu den hellblauen Nebelſtreifen der Vogeſen hin; hier und da prangten noch Apfelbäume in zarter Blumenpracht, und die Kaſtanien hoben aus dem Dunkel ihrer blätterdichten Zweige die weißen Blüthenſpitzen flockig hervor; links ſtanden die bekränzten Hügel des Odenwaldes mit ihren Burgen, Weingeländen und Ortſchaften felſenfeſt da, und verſchmelzen ſich duftig mit dem wolkenloſen Himmel, und zum erſtenmale tönte mir in allen Dörfern und Gaſthäuſern das Weinjauchzen aus ſüddeutſchen Kehlen entgegen. Jetzt näherten wir uns eilig dem Ziel, wir durchfuhren das letzte Dorf, umbogen die linke Ecke, und plötzlich lag der ſilberne Neckar, und Heidelberg, und die abendrothumfunkelte Schloßruine und die gewölbten Berge zur Rechten und Linken zu freudigem Ueberraſchungsſchrecken vor mir da.

Den Reiſegefährten, den ich unſerer Verabredung

gemäß hier treffen ſollte, fand ich ſchon angelangt, und lernte durch ihn bald einen ganz neuen Kreis kennen. Thibaut geſtattete uns ihn zu beſuchen, und ich war hocherfreut, als ich ihn ſein eigentliches ernſtes Studium und Geſchäft mit Humor behandeln ſah, und dagegen in altitalieniſche Kirchenmuſik mit einſichtiger Kunſtandacht verſenkt fand, um in ihrer klaren Tiefe eine Löſung alles übrigen Widerſtreites der Welt und des Lebens zu erreichen. Auch zu Daub, dieſer knorrigen deutſchen Eiche, traten wir heran, durch deren verwitternde Zweige und immer frühlingsjunge Blätter alle Zeitſtürme philoſophiſcher Erkenntniß wechſelnd hingeweht waren, und nun aus dieſem ungebeugten Stamm und Wipfel in orakelmäſſigen dunkeln Worten, gleich tiefen Donnern hervormurmelten. Wie freundlich nahm uns der würdige Greis bei ſich auf, um ſich erzählend oder hörend, bei gutem Eifer in dichte Tabakswolken eingehüllt, an unſerer raſchen Jugend zu erquicken. Kreuzer ſuchten wir gleichfalls heim, doch ihm zu Liebe gingen wir bei Johann Heinrich Voß vorüber, und ließen den Alten, dem ſich aus Furcht vor katholiſchen Götzen der kahlſte Proteſtantismus unbewußt zum ſchlimmeren Götzen verwandelt hatte, in aller Ruhe nach wie vor die lebendigen Gebilde griechiſcher Poeſie in deutſche Hexameter aushauen, und hielten ihn dennoch hoch und liebten ihn wegen ſeiner norddeutſch paſtorhaften Luiſe. Näher dagegen ſchloſſen wir uns an R., der als ein älterer Bekannter meines Gefährten die wenigen Meilen von

T. her freundlich herübergekommen war. Seine Perſönlichkeit ſtimmte ganz zu dem Bilde, das ich mir aus ſeinen oft und gern geleſenen Schriften von ihm entworfen hatte. Es gibt Dichter, welche dem Publicum gegenüber nie können zu innerer Befriedigung kommen. Zu dieſen ſchien er mir von jeher unbezweifelt zu gehören. Was er auch immer hervorbringen mochte, es blieb ſtets das erzwungene Werk eines grübelnden, wenn auch hellen Verſtandes, der den Mangel an urſprünglich ſchaffender Phantaſie durch Einſicht zu erſetzen, und durch unermüdeten Fleiß des überlegendſten Feilens, Schleifens und Polirens zu vergüten ſtrebte. Die Früchte der Poeſie fanden in ſeinem Geiſte ihr ächtes ſonnenreifendes Klima nicht; er mußte ſie in einem künſtlich durchwärmten Treibhauſe großziehen, und ſie behielten aller Anſtrengung zum Trotz einen herben kränkelnden Beigeſchmack. Ihm war das ganz genehm, denn er liebte aus Grundſatz überall ſtatt des Urſprünglichen das ſubjectiv Gemachte, und je mehr ihm zu raffiniren erlaubt ſchien, deſto mehr fand er ſich in ſeinem Elemente. Das eigentliche Feld ſeiner Meiſterſchaft war die Satyre. Jenen großartigen Humor des Gemüthes aber, der ſich in freier Heiterkeit alles Falſche und Widerſprechende auch in den höchſten und heiligſten Sphären zerſtören darf, weil er das Wahre tief im Innerſten geſichert weiß, vermochte er niemals zu erreichen. Witzig, kacheind und geſchraubt verſtand er dagegen nur jene Schwächen der Zeit, welche das größere Publicum nicht kennt und

woran nur wenige Theil nehmen mögen, zu epigrammatiſchen Spitzen zu verflüchtigen, die mehr unbequem ritzten, als tüchtig verwundeten. Gebrauchte er ſchärfere Waffen, ſo waren auch dieſe ſo fein geſchliffen, daß die geſchlagenen Wunden leicht wieder heilten und immer der Schadenfreude Raum ließen, er ſelber habe ſich mehr bei ſeiner Satyre geärgert, als derjenige, den ſie treffen oder reizen ſollte. Denn zu einem vollen Vernichtungskriege fühlte er ſich nicht vollſtändig genug gerüſtet, und plagte und mergelte ſich nun ſein Lebtag hindurch mit allem Schiefen, Halben, Flachen und Widerwärtigen herum. Und ſo ſtrebte er wie im Komiſchen, auch im Tragiſchen den freien dichteriſchen Höhen nicht mit ganzem Erfolge zu: das Drückende bürgerlicher Verhältniſſe, die Noth wie das Nothrecht des Daſeyns, der unaufgelöſ'te Zwieſpalt eines einaengten Lebens hielten ihn dem Stoffe nach befangen, den er meiſt nur der äußeren Form nach poetiſch zu erheben ſuchte. Faſt ließe ſich behaupten, er habe die Iffland'ſch dramatiſche Proſa mit Leſſing'ſcher vielſeitig berechnender Geſchicklichkeit fortgeführt. Dabei ward ihm denn ſelber niemals recht geheuer. Aus den ächt poetiſchen Gebilden der Gegenwart und Vergangenheit wehte ihn der Lebensathem der Kunſt erquickend an, und er konnte ſich ihren wahren Heroen nachzuſtehen nicht verhehlen. Dennoch hatte er auf die eigenen Werke ſo viel Liebe, Fleiß und Nachdenken verwendet, ſie waren ſo ganz ſein eigenſtes Inneres, daß er ſie eben ſo lieben und verehren, als im Ange-

ſicht jener in den Hintergrund zurückſtellen mußte. Nun zog er ſich in ſich zurück, die unbemerkte Einſamkeit des privateſten Lebens ſchien ihm allein noch wünſchenswerth, und doch war er immer wieder getrieben ſich an dem öffentlichen Beifall zu erfriſchen, um durch allgemeine Anerkennung ſich über ſich ſelbſt hinauszuheben. Er trat von neuem auf, und das rauſchende Lob ward ihm nicht, wie er hoffen durfte, geſpendet. Da ſuchte er ſich ſelbſt zu verkleinern, und fand eine ſchmerzliche Genugthuung nur in freiwilliger Reſignation, durch welche ſtets noch die Sehnſucht und Anforderung blickte, daß Freunde und Kritiker, Mitgenoſſen und Nachwelt dem eigenen allzu harten Urtheil widerſprechen möchten. — Wie lebendig ſteht er in dieſem Augenblicke mit ſeiner muskelkräftig erſchlafften, früh gealterten Geſtalt vor mir da, den Kopf lauſchend mit dem fahlen Geſichte vorgebeugt, in welchem ein lebenslanger Verdruß und Aerger von einem fein ſatyriſchen Lächeln nur ſauerſüß und unbefriedigt umſpielt war; ſelbſtgewiß, in Meinungen feſt und dennoch an Jedes Blick, Miene und Worten hangend, um für jede flüchtige Bemerkung, jeden vorbelächelten Einfall das erwünſchte Beifallsecho aus jedem Auge heraus zu ſpähen und von allen Lippen fortzutrinken.

Die heiterſten Maitage floſſen in dieſer erfreulichen Umgebung mit deſto unbemerkterer Schnelle vorüber, als ich mir zur innern Sammlung zwei ſeltſam entgegengeſetzte Bücher auserwählt hatte. Früh im Bette ſchon und ſpät in der Nacht ſtudirte ich, um den Gott

ſey bei uns recht gründlich kennen zu lernen, Daubs Judas Iſcharioth mit friſchem Eifer durch. Morgens aber und Abends, ſo oft es ſich nur thun ließ, ſchlenderte ich zum Schloſſe hinauf, und hatte ich genugſam in die Ebene bis zum Donnersberg hinausgeſchaut, oder auf das muntere Stadtgewimmel, die grünen Gärtchen mit ihren Rebenlauben, Bleichen und Krautfeldern, auf die Steinbogen der Brücke, den ſtrudelnden Neckar mit den pfeilſchnell hinſchießenden Nachen, auf die feſt und bequem gleich ungeheuren Laubwogen hingelagerten Bergrücken hinunter und hinübergeblickt, dann ſuchte ich mir im ſchattigen Dunkel einen kühlen Raſenſitz aus, und ſchlug Novalis Heinrich von Oſterdingen auf. Wie duftig lächelte mir dieſe Apotheoſe der Poeſie ins Herz hinein! Mit Philoſophie und Religion verſchwiſtert ſoll die Kunſt allein den Blick in Gott, Natur, Krieg und Weltgeſchichte eröffnen, und ihrem Auge ſich jedes dunkelſte Geheimniß zu neuer Morgenklarheit offenbaren; zuvor aber müſſe alles in der Welt proſaiſch Geordnete und Erſtarrte zu einem zweiten Chaos zuſammenbrechen, um aus dieſer Götterdämmerung in friſcher Jugend gereinigt wieder zu erſtehen. Das war mir eben gerecht. Und in dieſer Poeſie welche beſchloſſene Innerlichkeit des Gemüths! Ich vermochte ſie mitzuempfinden. Welche maßloſe Ausweitung, um das Unbegränzte zu umfaſſen! Meine Arme griffen in die gleiche Ferne. Das wunderbare Durcheinandergähren der anſchaulichſten Schilderung und ſchrankenloſeſten Fabelhaftigkeit nahm mich gar

erſt gefangen, und ſelber im Taumel begrüßte ich, wie ein letztes Morgenroth, dieſe erneute Mährchenwelt des Gemüths, die ahnungsvoll freudejauchzend und wehmuthsvoll zuſammenſchauernd verduftet und verklingt.

Zweite Abtheilung.

Die sonnigen Frühlingstage behielten ihre Heiterkeit, ich aber sollte die meinige durch ein erst lockendes dann plötzlich tragisches Lebenszwischenspiel wer weiß auf wie lange verlieren. Heiterkeit, Jugendmuth, der Trieb des Wissens, der freie Blick auf die offene Welt, alles war hin. Umsonst suchte ich mich zu klugem Gespräch, zu tiefen Untersuchungen, zu kühnen Scherzen zu ermannen; jede Anstrengung mich wiederzufinden, mir die Kraft, mich der Kraft der Vernunft wiederzugeben, war verschwendet. Der meergrüne Rhein, der unter uns herfloß, entlockte mir keinen frohen Blick, die scharfe Untersuchungskälte der französischen Douaniers zerstreute mich nicht, gleichgültig fuhr ich in Straßburg ein, ich mochte nicht reden, nicht reden hören, und war nur erst froh, als ich die Vorhänge des Bettes fest zuziehen konnte, um durch den tiefsten Schlaf auch einen Schmerz in ewige Vergessenheit zu versenken, der mir unerträglich zu werden begann. Doch um nichts gebessert stand ich am nächsten Morgen auf. Innerlich tot ging ich, die Paßgeschäfte abzumachen, stumpfsinnig lief ich an den besten Bildern der Gemäldegallerie,

in die mich der Freund mit ſich fortzog, vorüber; was mich früher jedesmal über mich ſelber hinausgeriſſen hatte, drängte mich nur tiefer in mich ſelber hinein. Unſer Rückweg führte uns in die Nähe des Münſters; ich wollte eilig vorüberſchreiten: das maßloſe Gebäude ſtarrte mich erſchreckend an, wie Rechenſchaft fordernd ſtand es da. Und doch, als ich wider Willen den erſten Blick darauf feſtgeheftet hatte, vermochte ich ihn nicht mehr abzulenken. Nun ging ich hinaus und hinein, der düſtre Schreck der Ueberraſchung milderte ſich zu ruhigem Schauen, zu lebendigem Genuß; die Luſt der Erkenntniß begann ſich tief im Innerſten leiſe zu regen, unruhig zu ſteigen, mich durch und durch zu ergreifen, und immer widerſtandsloſer fand ich mich gedankenbegierig in den Anblick dieſer neuen Herrlichkeit verſunken. Welch ein Wunder ſah ich vor mir! Das Ungeheure durch klar gegliedertes Maß gebändigt, die kalte Starrheit anmuthsvoll bewegt, der unergründliche Ernſt der Andacht von Grazie umſpielt; in der unabſehbaren Fülle die überſchaulichſte Einfachheit; dasſelbe immer wiederholt, und immer wechſelvoll verändert; tief im Boden das Himmelanſtrebende wie für die irdiſche Ewigkeit zeitlos feſtgewurzelt; die maſſige Schwere leicht und gelichtet in die Wolken gehoben; überall tragend, und wieder getragen, frei ſchwebend und ſicher beruhend; alles geſondert und ſelbſtſtändig ausgebildet, und dennoch durch das Ganze eine Harmonie, die alles und jedes verſchmolz, und in ein und demſelben Eindruck für nichts Einzelnes Raum und Be-

wunderung übrig liess. — Wie unerschütterlich sicher breitet sich der unterste Fuß der Façade hin. Die Thürme mit felsenfesten Strebepfeilern vorspringend, blieben doch mit dem Mittelstheile des Schiffs in engstem Verbande; über die ganze undurchbrochen schwer aufsteigende Mauermasse zog sich in zarten Säulenfäden ein Steingewebe, zu feinen Bogen am äußersten Ende zusammengeknüpft, durchsichtig hin; die Eingangsthüren, in majestätischer Höhe die mittlere, bescheidener die Seitenpforten, streckten ihre Thürmchen und Spitzen mit Schnecken und Blätterknäufen wie betende Arme schlank in die Höhe, und zwischen den Pfeilern, in den zugespitzten Bogen, lockte ein Heer von Engeln und Heiligen zum Eintritt in das innere Heiligthum heran. — Sodann glühte mitten im zweiten Gliede die Sonnenrose rubinengleich in zierlichster Fassung, zwei gewaltige Fenster lichteten die breiten Thurmmassen zu beiden Seiten, und auch über sie noch zog sich ein neues Säulengewebe fein dahin, bis sich der dritte Theil endlich von aufstrebenden Fenstern mannichfacher durchbrochen, mit Säulenstängeln, Blätterknospen, Bogen und Kreisen vielfach zu freundlichem Ernste verziert, frei und leicht getragen in die reinere Höhe hinaufhob.

So stand die Vorderseite, scharf in sich zum ungeheuersten Oblongum abgeschlossen, in fester Gliederung auf dem Boden hingelagert da, und ward doch, immer steigend, stufenweise an Masse abnehmend, und als würfe sie den Druck irdischer Schwere von sich, zu tausend Bogen, Thürmchen und Spitzen auslaufend, schlank

mit immer erleichterter Bruſt ebenſo ſehnſuchtsvoll emporgezogen, als liebend auf Erden zurückgehalten.

Ein ſtrenger Abſchnitt ſchied dieſe in einander gewobenen Rieſenmauern von dem Mittelſtheile des einſam aufragenden Thurms; ſechsfach durch ſchmale zu unabſehbarer Höhe aufſtiegende Fenſter allſeitig durchbrochen, eilt er den Wolken zu, in ſeiner beflügelten Schnelle dennoch durch die oben feſt wieder in einander greifende Maſſe, ſo wie durch die ſanft emporgeſchlungenen Schneckengewinde der vier umherſtehenden Seitenthürme beruhigend ermäßigt; und nun erſt, von dieſem neuen Fuße aus, ſchwebte die Spitze wie auf tauſend Sproſſen immer eilender, immer verweilender in unmerkbaren Stufenfolgen ins Unendliche auf, um die feſtliche Andacht einer ganzen Stadt, eines ganzen Landes im ſtummer Heiligung zu den Sternen zu tragen.

Je lebendiger ſich dieß geheimnißreiche Steinbild meinem Innern einprägte, und jede Kraft der Empfindung und Macht des Denkens in ſich hineinzog, deſto freier athmete ich wie zu einem neuen Daſeyn auf. Ueberall hin verfolgten mich jetzt nur dieſe Eindrücke. Nachmittags beſtieg ich die Thomaskirche, um von ihr aus des herrlichen Anblicks noch vollſtändiger zu genießen. Jetzt erſt ſah ich, wie königlich, mitten in der dumpfen Stadt und der weiten lachenden Natur, das überwältigende Kunſtgebilde die ganze Landſchaft umher beherrſchte. Wie ein verſteinter ſeliger Gedanke, der nur durch ſeine Geſtalt und Glockenſtimmen ſpricht, ſtand es unabänderlich da, und ſchien die weißen flat-

trenden Wolken zu durchbrechen und zu überragen. — Ehe noch die Sonne gesunken war, hatte ich die Plateform erreicht. Nun streckte tief unter meinen Füßen die grüne rheindurchschlängelte Ebene sich vor mir aus, wie blaue Wolkenhügel verschwanden der düstre Schwarzwald und die heitern Vogesen; näher und fern ein ununterbrochener Garten, ein unübersehbarer Nationalpark mit Dörfern und Städten; rings lautloses Schweigen, und ich selber von der ganzen übrigen Welt, dem Himmel nahe, durch jähe Tiefe wie für immer geschieden. Da breitete ich die Arme nicht mehr nach der Gegend aus, welche ich verlassen hatte, kaum mit einem Blicke schaute ich in die Heimath hinüber: aus diesem Osten ging mir für jetzt die Sonne nicht wieder auf. Von aller Qual der Vergangenheit und Gegenwart genesen, sah ich westwärts nach Frankreich hin, nach England, diesem Kleinod in die Silbersee gefaßt, schweifte mein begieriger Blick, und die einzig sehnsuchtsvollen Grüße sandte ich nach Süden hinüber, wo jenseits der Alpen die Kunstwelt lag, welche mich für immer von jedem Zwiespalt zu heilen der kräftigste Arzt gewesen wäre. —

Das Weltgewühl von Paris hatte uns aufgenommen und verschlungen. Doch die ersten Besuche schon und die Zeit der häuslichen Einrichtungen währte mir entsetzlich lang, weil mich den fleißigsten Studien, alles Uebrige vergessend, hinzugeben mein nächstes und dringendes Bedürfniß war. Nur schwer konnte mich

der immer bekanntschaftsbegierige Freund endlich dazu bewegen, die damals berühmtesten Männer kennen zu lernen. Welche Namen wären hier aufzuzählen! Bald jedoch fanden wir neue jüngere Freunde und ältere Bekannte, und nun wirst Du meinen, habe die rechte Lust erst ihren Anfang genommen. Dem war aber nicht so. Immer emsiger verwickelte ich mich in poetische Arbeiten, so daß nur der Nachmittag und Abend den Spaziergängen und Theatern gewidmet blieb. Seit lange schon hatte mich neben dem Interesse für Don Juan die Verwandtschaft wie der scharfe Unterschied des Christenthums und Muhamedanismus beschäftigt, und da mir die gewöhnlichen religiösen Vorstellungen unserer Tage nicht genügten, wünschte ich mir in irgend einer Art tiefere Anschauungen vor Auge und Geist zu bringen. Hiefür schien mir eine dramatische Darstellung jenes Unterschiedes von christlichem und muhamedanischem Glauben vortrefflich geeignet. Doch vergebens strebte ich meine Gedanken poetisch zu gestalten: Local, Handlung, Charaktere, alles fehlte. Zwar hatte ich mir von dem arabischen, persischen Leben und Dichten, so weit meine Hülfsquellen damals reichten, ein Bild zu entwerfen versucht, doch wußte ich hier keinen Stoff zu finden, wie ich ihn für meinen Zweck brauchen konnte, und sobald mich jene Völker nur loslassen wollten, wendete ich deßhalb meine Blicke nach Spanien, wo die siegreichen, wie die schließlich besiegten Araber wieder einen höchst poetischen Charakter annehmen. Hier trifft der alte kriegerische Muth, die Gelehrsam-

keit, Prachtliebe, weltliche Herrlichkeit und unbedingte Unterwerfung unter den Glauben und Herrscher mit jener ritterlichen Selbstständigkeit und Ehre zusammen, die, obschon von Religion ganz durchdrungen, doch der eigenen persönlichen Tapferkeit Geltung zuschreiben und Anerkennung für sie fordern kann, da ihrem Schwert die Verbreitung und Vertheidigung des angefeindeten Glaubens ausschließlich fast anheimfällt. So verschmelzt sich auch die abendländische Innigkeit und treue Zärtlichkeit der Liebe mit der orientalischen Fülle und Glith der Phantasie, und aufopferungsvolle Hingebung und persönliche Festigkeit, zierlichste Anmuth, flammende Leidenschaft, Tapferkeit und süßes Schmachten mit dem ganzen Gefolge verdringender Heftigkeit und Sehnsucht, stiller Klage und Schwermuth, trennen, widersprechen und einen sich wieder zu dem eigenthümlich bewegtesten Ganzen.

Auf diesem Boden wollte ich mich anbauen. Denn zu ihm zogen mich gleichfalls lebendig nachwirkende Jugenderinnerungen hin. Von Weimar herüber hatten Wolffs den standhaften Prinzen Calderons mitgebracht, und als Knabe schon ward ich von dieser mir damals ganz neuen Welt durch und durch erschüttert. Die Wildheit des machtbegierigen Königs, die aufopferungsvolle Liebe und Freundschaft des tapfern Muley, der bald aufbrausend hart, bald zart und hingebend in so langen Schmerzen so fest und männlich umhergetrieben wird; die beschäftigungslose Angst der Prinzessin, die mit ihren Ahnungen wie mit wirklichen Leiden in geist-

reicher Phantaſie zu ſchwelgen nicht aufhört; und dieſer leuchtenden muhamedaniſchen Leidenſchaft gegenüber, der chriſtliche hohe Muth der portugieſiſchen Prinzen, Fernando's Ruhe und Standhaftigkeit, ſeine ergebene Duldung, welche den Schmerz der Gefangenſchaft, Mißhandlung, Krankheit und des Todes ſelber dankend im Triumph dahinnimmt, — und alle dieſe Züge ſo rein und klar in einer Gluth und einem Glanze entfaltet, von dem ich bisher noch keine Vorſtellung hatte, — dabei das neue Local der africaniſchen Küſte, des weiten Meeres, der reichen Paläſte und üppigen Gärten, — dieß aller Weltpracht unerachtet irdiſch düſtre Gemälde ſchwerer Plagen und Noth, die ſich zu reinem Himmelsglanz verklären, wurzelten ſich mir zu unauslöſchlichen Bildern ein. Beſonders konnte ich die ſelige Lichtgeſtalt nicht vergeſſen, in welcher Fernando nach ſeinem Tode dem chriſtlichen Heere vorleuchtet, damit ſeiner Leiche wenigſtens, da er lebend unrettbar war, eine heilige Grabſtätte ſiegreich erkämpft werde. Später erhielt das Leben ein Traum die Theilnahme für Calderon und die Spanier immer von neuem rege. — Solche Geſtalten tauchten mir nun auch jetzt wieder auf, und ich empfand eine unbezwingliche Sehnſucht nach Calderoniſchen Komödien und Tragödien, geiſtlichen wie weltlichen. Denn Lope de Vega dem gezwungneren, übertriebenen Calderon vorzuziehen hatte ich noch nicht gelernt. Nun war die Form des neuen Werkes ſchnell entſchieden. Ich lebte und webte jetzt nur in Calderoniſcher Poeſie, ja ihre ſcharfgezeichnete Eigenthümlichkeit

prägte sich mir so vollständig ein, daß selbst die Gestalten des Don Juan bald dadurch in den Hintergrund zurückgedrängt waren. — Die strengkatholische Orthodoxie schreckte mich nicht ab, und ihre bildliche Sinnlichkeit lockte mich leicht aus dem poesiekahlen Protestantismus und seiner heutigen Sentimentalität heraus. Auch die unbeschränkte monarchische Herrschaft, mit welcher die gleichmäßig heilig geachteten Forderungen der Liebe und persönlichen Ehre in steten Kampf gerathen, stieß mich nicht zurück, und in die spanische Darstellung der Liebe wußt' ich mich ganz und gar zu finden. Wie statt elterlicher oder geschwisterlich inniger Neigung fast durchweg die Ehre allein der Haupthebel aller Handlungen ist, wird auch die Liebe bei aller Leidenschaft und brausenden Heftigkeit zur Verehrung der Erkornen; und nun bietet auch die verzehrendste Gluth des Herzens ihren vollständig geordneten zierlichen Wortstrauß, sey es im Liebesflehen, in tobenden Vorwürfen, vergeblichem Schmachten oder wüthender Eifersucht, immer noch kniebeugend mit gravitätischem Anstande dar. Denn den spitzfindigsten Verstand bei aller sinnlichen Bilderpracht geltend zu machen, aus allen Naturreichen das Strahlendste herauszuheben, und gleichsam schematisch classificirt zu poetisch abgeschliffenen Krystallen und gluthfunkelnden Edelgesteinen erstarren zu lassen, das ist Calderons ausgebildet spanisches Talent. Von jener geistig sinnlichen Innigkeit und Unschuld des Gemüths, in welche Shakespear uns so tiefe Blicke thun läßt, von der innern Fülle seiner natur-

gebornen Charaktere, welche die Kunst verschwenderisch erzog, fand ich hier keine Spur. Die zarte Herzlichkeit der Empfindung, die alle Töne selbst in den leisesten Modulationen noch deutlich vernehmen läßt, klang mir nicht entgegen, und noch weniger brauchte ich das kräftigste Wollen, die markige Consequenz in Begier und Zwecken, die äußere Rohheit und Unbändigkeit mit einer elfenartig spielenden Phantasie wie bei dem Britten zu paaren. So hoffte ich mit Calderen schon eher gleichen Schritt zu halten. Die orientalisch prunkenden Blumenfiguren der Rede, die logisch strengen Unterschiede der Schlüsse und Folgerungen, die Abwechselung künstlicher Versmaße, Reime und Assonanzen konnte ich um so leichter nachbilden, da ich die gährende Fülle der Empfindung und Vorstellung nicht in mir trug, welche, um sich anschaulich auszudrücken, mitten in die übervolle Wirklichkeit hineingreift, und alles und jedes, was sich zu sicherer Vergleichung darbietet, ohne viele Auswahl naturfrisch aufnimmt und gestaltet. Aus ähnlichen Gründen war mir auch mein Vorbild in den weitläufigen kunstreichen Erzählungen und lyrischen Ergüssen ein günstiger Gewährsmann. Denn ächt dramatische Lebendigkeit wollte mir niemals gelingen. Doch dem Spanier in seiner pikanten Schärfe der Situationen und Erfindung der fein durcheinander geschlungenen Verwicklung nachzukommen, mußte ich aufgeben, und konnte diesen Mangel nur durch Tiefe der Gedanken und Pracht des Ausdrucks mehr zu verdecken als zu vergüten wünschen.

Nachdem ich mir für die innere und äußere Form auf dieſe Weiſe das Nöthige herbeigeſchafft hatte, nahm ich einige alte ſpaniſche Chroniken vor, und fand ſchneller als ich hoffen konnte, hiſtoriſche Facta, wie ſie ſich meinem Zwecke anpaſſen ließen. Sogleich machte ich mich jetzt, als eifrig auch der Koran ſprungweiſe durchgeleſen und der Anſchaulichkeit des Locals wegen Reiſebeſchreibungen durchblättert waren, mit voller Liebe an die Sache. Nach Verlauf von vier Wochen ſchon konnte ich die Tragödie bis zu den letzten Scenen hin den Freunden mittheilen. Sie zollten mir Beifall, und ſo wunderte auch ich mich in keiner Weiſe mehr, daß mir das friſch Geleiſtete trefflich gelungen ſchien. Die Mattigkeit und Leerheit der tragiſchen Handlung, die Magerkeit der Charaktere fiel mir nicht auf, und ich glaubte da an eine unbedingte Vollendung, wo doch nur allenfalls die Geſchmeidigkeit zu loben war, mit der ich mich in die fremde Darſtellungsweiſe nachbildend hineinzuleben geſchickt geweſen war.

Zu grellem Abſtich wogten durch dieſe ſtille Beſchäftigung nach und nach die mannichfaltigſten Geſtalten einer übervollen Gegenwart des Genuſſes und der Belehrung in täglichem Wechſel hin. Das politiſche Intereſſe gewann ſein nächſtes Recht, obgleich ich noch immer mehr Gemälde beſah als Zeitungen durchlas; — den Geſchwornengerichten aber und ihrem franzöſiſchen Charakter des nur allzu oft feindlich geſtimmten königlichen Anklägers und der rhetoriſch ruhmſüchtigen Ver-

theidiger, dem Civilproceß mit seinen scharfen Wortgefechten der Advocaten, den gravitätischen Verhandlungen des Cassationshofes widmete ich eine reich belohnte Aufmerksamkeit. In gleicher Weise besuchten wir das großartig angelegte Invalidenhaus, die Bibliotheken, den jardin des plantes, das Taubstummeninstitut, die Blindenanstalt, Hospitäler, Irrenhäuser und was in solch einem Centrum der Bildung und Verderbniß nur irgend an gemeinnützigen Anstalten nothwendig wird, mit immer vermehrtem Eifer. Die freundliche, wenn auch baumleere, kalkstaubbedeckte Umgegend von Paris lockte uns oft hinaus, und die vielen Schlösser und Gärten, durch historische Erinnerungen oder Pracht der Anlagen durchweg anziehend, blieben nicht unbesehen. Denn die Glanzzeit des vierzehnten Ludwig, deren naturwidriges Gewand auch die Natur anzuziehen gezwungen ward, die kurze Blüthe der Napoleonischen Herrschaft, welche mit verschwenderischer Einfachheit die Kunsttage der römischen Kaiserzeiten wieder erweckte, die matte Gegenwart der restaurirten Bourbonen, welche hin und wieder auch die Gestalt des Mittelalters nicht verschmähte, und sich durch die Denksteine ihrer weithinreichenden Vergangenheit zu befestigen strebte, alle diese wechselnden Perioden haben den wichtigen Punkten der Umgegend dauernd den charakteristischen Stempel ihrer vorübergegangenen Macht und Herrlichkeit aufgedrückt.

Die französische Art der Geselligkeit dagegen sagte mir, je näher ich sie kennen lernte, in stets minderem

Grade zu. Ueberall Bescheid zu wissen, immer im Tage zu leben, mit niemals nachlassender Beweglichkeit Alles und Jedes in leiser Berührung zu fassen und wieder fallen zu lassen, nachdem es mit dem rechten Worte geistreich getroffen ist, war mir zu unbequem: denn um Manches ergründen zu können, liebte ich mich um das Meiste gar nicht zu bekümmern. Das schnelle Kommen und Wiederverschwinden, Anknüpfen und Abbrechen, das hastig behagliche Umherschwatzen, die Grazie im Schmeicheln und Widerstreben, konnte ich in der fremden Sprache nicht erreichen; den Frauen zu huldigen fiel mir lästig, und die Heuchelei socialer Gleichheit, die denn doch in den feinsten Unterschieden Jedem, wie Stand, Ansehen, Talent, Schönheit oder Reichthum es fordern, zu begegnen beflissen ist, wußte ich mir nicht zu eigen zu machen. Mit immer erneuter Lust aber erfreute ich mich an dem Abbild dieser bewegten Oberfläche eines weltstädtischen Lebens, das die französischen Vaudevilles in ihren reichen Abstufungen lieferten. Das Vaudeville ist das Theater als Stadtsalon; eine andere Bedeutung wußte ich diesen eigenthümlich französischen Scherzen nicht unterzulegen, einen höheren Kunstwerth konnte ich ihnen nicht zugestehen. Dem Inhalte nach ist dieser Gattung keine Gränze gestellt; von Tage zu Tage erweitert sie ihr Gebiet und hat sich bereits Geschichte und Politik, Neuigkeit und Thorheit des Augenblicks, das Höchste, Tiefste und Rührendste, abgeschliffene Geselligkeit, arglose Naivetät und die volle Ausgelassenheit der Freude

und des Spottes nach ihrer Weiſe zu geſtalten das Recht erkämpft. Mit dieſer Mannichfaltigkeit des Stoffes darf auch der Ton der Darſtellung gleichen Schritt halten. Der Schmerz der Tragik und Schwung der Leidenſchaft iſt ihr eben ſo wenig, als die Derbheit der Poſſe oder die glatte Feinheit des Luſtſpiels verſagt, ſcharfe Charakterentwickelung und ſittenſchildernde Ausbreitung über jede Art von Zuſtänden gehört ihr eigens zu, und ſo darf ſie auch alle übrigen Mitteltöne durchſpielen; deſſen ungeachtet iſt es dem Vaudeville weder zur Tragödie, noch zum Luſtſpiel oder zur Poſſe zu werden erlaubt. Denn jeden Sturm der Empfindung muß immer die ſpielende Beweglichkeit der Bildung und des Witzes wieder beſchwichtigen, die Rührung ſich in leichten Scherz, die Unſchuld in pikante Coquetterie, die Gewalt der Komik in ſocialen Frohſinn verwandeln, damit alle Tiefe der Poeſie ja zu dem flüchtig reizenden Schaume verfliege, wie die Geſelligkeit ihn zu ſchnell wieder ſchwindender Anregung und Unterhaltung leichtfertig niederſchlürft. Raſch zu knüpfen, bunt zu verwirren, ſo ſchnell als möglich, um niemals läſtig zu ſeyn, ein genügendes Ende zu finden; bald Skizzen hinzuzeichnen, wie die muntere Laune des Augenblicks ſie ergiebig im erſten Entwurf ſchon vollendet, bald ſtellenweiſe Hauptpunkte auszuführen, wo möglich aber überall frappant ſcharf, fein und keck aufzutreten, damit der Reiz der Neuheit nirgends ermatte, das ſind Forderungen, welche das Vaudeville aufſtellt, und de-

ren Befriedigung nur den Franzosen gelingt. Kein Deutscher in seiner Gründlichkeit oder Plumpheit, Tiefe oder Plattheit, hat je ein Vaudeville schreiben oder spielen können. —

Die verschiedenartigen Theater zu besuchen, welche dieser Gattung gewidmet sind, zeigten sich die Freunde jedesmal bereit. Anfangs behagte uns vor allen Uebrigen das Gymnase, das Scribe mit immer wechselnden Gemälden aus der Kaiserzeit, dem russischen Feldzuge, dem heutigen Paris, der Chaussée d'Antin, dem Faubourg St. Germain, oder der Rue St. Honoré versah. Seine anstandsvollere Bildung, die elegante Schärfe seiner spitzfindig brillanten Couplets, mit denen er jede gefühlvolle Rührung wieder zu seinem Lächeln hinüberspielt, seine routinirte Anmuth, welche mit dem glücklichsten Talente stets Hand in Hand ging, gefiel uns ausnehmend, und wir verziehen es ihm, daß er, um neu und pikant zu bleiben, auf immer raffinirtere Verwicklungen sann. Bald jedoch ergötzten wir uns reichhaltiger im théâtre de variétés an den possenhaften Späßen, durch welche Potier seit so vielen Jahren schon, so oft er auftrat, zu unaufhörlichem Lachen fortriß. Wollten wir dann die niedrigen Volksclassen in ihrem wirklichen Treiben, in ihrem leidenschaftlich harten Gezänk, ihren Scherzen und gebildeten Rohheiten betrachten, so ließen wir uns die Boulevards immer weiter hinabdrängen, um endlich gegen Mitternacht wieder von der vornehmeren Welt und dem Gewoge der Fremden bei Tortoni zu scheiden. —

Ernstere Vorbereitungen dagegen erforderte das théâtre français. Wir aßen früh und mäßig im pulais royal, verbrachten in ruhigem Gespräch gute Stunden unter den kurz geschorenen Linden vor dem café de Foy, und nachdem wir uns von dem plätschernden Springbrunnen noch einmal hatten Kühlung zuwehen lassen, betrachteten wir dann die Thorheit und Weisheit des altfranzösischen Lebens in den Molièreschen klaren Spiegelbildern, oder rückten in der ganzen Folgereihe der haute comédie den Tagen der Gegenwart immer näher. Kein Volk lernt man so genau aus seinem Lustspiel kennen, als die Franzosen. Ihr häusliches und öffentliches Leben ist selbst schon theatralisch verkünstelt, und ihre Komödienwelt scheidet sich in neuester Zeit von der Wirklichkeit immer weniger ab. Deßhalb stieß mich auch die Tragödie, die auf den entgegengesetzten Wegen ihr gleich falsches Ziel zu erreichen strebt, fortdauernd zurück, und Talma selbst erschien mir in Menschenhaß und Reue und der école des Viellards vollendeter, denn als Hamlet, Sulla oder als irgend ein anderer römischer oder griechischer Held.

Nach dem Odeon kamen wir wenig; es versuchte sich in allen Gattungen und blieb in jeder auf halbem Wege stehen. Denn nur durch feste Scheidung wissen sich die französischen Theater jedes zu einseitiger Vortrefflichkeit auszubilden. — Auch die große Oper verführte uns nur selten ihre leeren Bänke füllen zu helfen; Gesang ist der Franzosen Sache nicht; Gluck'sche

Opern wagte ich deßhalb nicht zu hören, die Aufführungen der Spontinischen waren den unsrigen nicht an die Seite zu stellen, Cherubinische wurden fast niemals angekündigt, die ächt französischen, hauptsächlich die neueren, langweilten mich, und ihre Ballette schläferten mich jedesmal ein. Häufig jedoch machte ich mir den Genuß der komischen Opern, deren treue Charakteristik und theilweise Naivetät Auber so eben mit der lieblichen Leichtigkeit und dem Glanz Rossinischer Melodien anzufrischen unternommen hatte.

Wie oft sagte ich mir voller Mißmuth, in dem allem sey wahre Poesie vergebens zu suchen, und ward doch nicht müde, die meisten Abendstunden täglich in dem Theater zu verbringen. Jetzt kann ich mir diesen Widerspruch leicht erklären. Die rasch vorüberschreitende, von allen Seiten ineinandergreifende Darstellung, die strenge Scheidung der Rollenfächer, deren fester Typus und ausgebildete Schule auch geringeren Talenten einen Schein der Vollendung leiht, die immer rege Lust der Schauspieler, die Genialität der wenigen Unübertrefflichen, welche sich schnell in irgend einem Grade den Uebrigen mittheilt, diese Vortheile vergüten den Mangel an innerer Poesie, und die Unterhaltung steigt, je mehr die tiefen Forderungen ein für allemal beseitigt sind. Die Deutschen, ohne Schule, ohne Grundsätze, und in neuester Zeit fast ganz ohne nationale Vorbilder, dem eigenen halben Talent oder der ganzen Talentlosigkeit überlassen, verderben nur zu oft die höchsten Meisterwerke; die Franzosen hau-

chen auch den mittelmäßigen durch immer regen Geist ein unterhaltend aufreizendes oder beruhigendes Leben ein.

Des höchsten Genusses theatralischer Virtuosität habe ich mich jedoch nur durch die Mars erfreut. Von naivster fast kindlicher Unschuld an bis zu der kunstreichen Grazie raffinirter Coquetterie hin bewegte sie sich in gleichmäßiger Meisterschaft durch jede fast unmerkliche Schattirung; der nobelste Anstand, wie die ungezwungene Natürlichkeit, die reine Herzensgüte und schlichte Einfachheit, wie die verschlagenste List und verborgene Schadenfreude; die gelassenste Ruhe, wie der lebendigste Ausbruch der Leidenschaft, Schalkheit und Schwermuth, Schuld und Reue, der tiefe Seelenschmerz und die heitere Sinnlichkeit standen ihr gleichmäßig zu Gebot. Was soll ich aber viel das Einzelne aufzählen, sie, die Eine war vollständig ihr ganzes Geschlecht; Kind, Jungfrau, Liebende, Verschmähende, Entsagende, Gattin, Mutter, und in dieser ganzen Stufenfolge von immer gleich unerschöpflicher Liebenswürdigkeit. Nur die einseitige colossalere Leidenschaft der französischen Tragödie darzustellen war ihr versagt; doch nicht etwa, weil ihr diese Höhe zu erreichen unmöglich fiel, im Gegentheil, ihr Genius stand zu hoch für diese tragische Abirrung. Denn was sie vor allen Franzosen, Talma ausgenommen, auszeichnete: sie stellte nicht Charaktereigenheiten und Leidenschaften in deren leerer Abstraction dar, sondern immer ganze lebensvolle Menschen, mit erfülltem Inneren und viel-

seitiger Aeußerung. Ihre Gestalt war mittlerer Größe, schlank, wohlgebaut und so durchgebildet, so jedem bestimmten Ausdruck weich und maßvoll sich fügend, wie ich es bei keiner Schauspielerin je wieder gesehen; ihr Auge von unwiderstehlichem Glanz, und ein steter klarster Seelenspiegel, ihr Lächeln unbeschreiblich reizend, ihre Stirn edel und jede ihrer Bewegungen Grazie. —

Obschon mich dieß bunte Treiben in keiner Beziehung für Tieferes unempfänglich gemacht hatte, so hegte ich doch vor der Gemäldegalerie des Louvre eine seltsame Scheu, und wagte mich wochenlang nicht hinein. Endlich zwang mich ein neuerworbener Freund ihn zu seinen Lieblingsbildern zu begleiten. Es war der unglücklichste Tag meiner bisherigen Reise. Die Last der neuen Anschauungen erdrükte mich, und die bewunderten Schätze meinem Denken zu unterwerfen fand ich den Muth nicht in mir. Jenem, der ohne zu grübeln im reinen Genuß des Schauens beseligt ward, erschien diese schwermüthige Angst unbegreiflich. Wie beneidete ich ihn um seine Unbefangenheit, wie liebenswürdig war er in seiner Freude! Ueberhaupt habe ich nie einen Mann gesehen, der gleich ihm Jeden beim ersten Anblick absichtslos zu sich hingezogen hätte. Und doch war er hingebender noch, als aufnehmend, und gern und oft sich selber täuschend, hing er Jedem an, in welchem er einen verwandten Funken der

Liebe für irgend Etwas, was auch er mit Liebe umfing, zu entdecken glaubte. Keiner in unſerm ganzen Kreiſe kam ihm in Genuß und Anerkennung jeder Art der Größe, des Ruhms, des edlen Beſtrebens gleich, und ſich ſelber bei dieſer Verehrung in den äußerſten Hintergrund zurückzuſtellen war ſeiner bewahrten Beſcheidenheit angeboren. Arzt mit Leib und Seele, wendete ſich ſein Blick dennoch nach allen Seiten hin; die Kunſt aber blieb das Element ſeiner vollſten Glückſeligkeit. In ihr ließ ein nie irrender Blick, ein weiter Sinn und das innigſte Gemüth ihn durchweg das Beſte aufſuchen und ganz ſich zu eigen machen, und ſelbſt an dem Halben die günſtige Seite hervorheben, von der aus betrachtet für Auge und Ohr, oder für Herz, Verſtand, Laien oder Kenner ein Genuß noch immer zu finden war.

Die gleiche Liebe zur Kunſt vereinigte uns bald enger, in die ſonderbare Art jedoch, mit der ich mein Studium trieb, wußte er ſich anfangs keineswegs hinein zu finden. Freilich war ſie auch befremdlich genug. Hartnäckig nämlich wies ich alle ſpecielleren hiſtoriſchen Vorſtudien von der Hand; nur aus den Kunſtwerken ſelbſt wollte ich Kunſt und Kunſtgeſchichte lernen, und wenn Andere bisher faſt ausſchließlich von der techniſchen Seite her den Fortgang der Epochen, den Unterſchied der Schulen, die Eigenthümlichkeit der Meiſter und Schüler betrachtet hatten, ſo ſchritt ich mit ärgerlicher Ungeduld an dieſem ganzen Felde vorüber, da für meine Fragen und Geſichtspunkte

punkte von dieſer Richtung her keine Antwort und Einſicht zu erlangen ſchien. Doch es wird ſchwierig ſeyn mich verſtändlich zu machen, obſchon ich eifrig darnach trachte, indem erſt dann ſo vieles Frühere ſeine Fremdheit verlieren würde. Laß mich davon ausgehen, daß in Tagen ächter Kunſt beſtimmte Weltanſchauungen, religiöſe und ſonſtige, die reichſten Geiſter am tiefſten beſeelen, und durch dieſe gerade in reinſter Geſtalt ſich herauszubilden ſtreben. In dieſem Drange ſucht auch die Kunſt ihren Urſprung. Denn das Tiefſte, was die menſchliche Bruſt zu bewegen vermag, und in der äußeren Wirklichkeit durch das vernunftloſe Spiel des Zufalls getrübt und verfälſcht, ſeine klare Erſcheinung nur halb erreicht und halb entbehren muß, gewinnt durch die Kunſt zuerſt eine unendliche Gegenwart. Durch ſie allein, wie durch ein zweites Schöpfungswunder, erringt und formt das geiſtige Innere ſich als ächte Heimath einen Körper, in welchem es, wie in ſeinem angeborenen Elemente, befriedigt waltet und lebt. Denn dieß iſt die Unendlichkeit der Kunſt: daß ſie den tiefen Zwieſpalt von Verſtand und Anſchauung, Vernunft und widerſtrebender Außenwelt, Abſicht und Vollbringen, als für ſie nicht vorhanden, urſprünglich löſt; dieß iſt ihr ewiger Ernſt: im Mittelpunkt des Wahren zu ſtehen; dieß ihre Freundlichkeit: zur Naturgeſtalt und menſchlichen Erſcheinung, was ſie ergreift, vollendet auszuprägen. Und ſo allein wird ſie ein tröſtender Genius dem Menſchen, der ihm erheiternd und

beſeligend naht. Die Mängel, die Kämpfe, das Streben, die Sehnſucht des endlich beſchränkten Lebens rufen ergänzend das kunſtunendliche Leben herbei, damit das Wahrhaftige Gegenwart und ſichtbare Wirklichkeit finde, und die Gegenwart und Wirklichkeit in ſich wahrhaftig werde. — Da blieb mir nun zur Erkenntniß ganzer Epochen und einzelner Werke nichts unerläßlicher, als zunächſt in den allgemeinen Geiſt einzudringen, der jede Zeit, jeden Künſtler beſeelt, und zu Kunſtſchöpfungen raſtlos getrieben habe. Wäre mir nur dieſe Einſicht erſt aufgegangen, dann meinte ich, ſey es Zeit genug, ſich nach allen den äußeren Bedingniſſen und dem anderweitigen Beiweſen umzuſehen, welches den einzelnen Werken ihren beſtimmteren Charakter gibt. In welche Tiefe verſuchte ich mich da zu ſtürzen! Denn nun ſollte auch im Verlaufe der Epochen, im Auseinandertreten, Einwirken, Ergänzen und Verſchmelzen beſonderer Richtungen und deren Folge und Entwicklung, im Hervortreten der höchſten Meiſter, der nachbildenden und doch eigenthümlich ſchaffenden Schüler, in alle dem ſollte eine innere höchſte Vernunft nur dem gewöhnlichen Sinne verborgen bleiben, dem tieferſchauenden Blicke aber ſich aufs klarſte offenbar machen.

Ohne Beiſpiel jedoch werde ich auch hier nicht ausreichen. Begleite mich deßhalb in die Gemäldegalerie des Louvre. Ach könnte ich in dieſem Augenblicke an Deiner Seite wirklich über den pont des arts hinwandern! Wir wollten nicht auf die gelbgraue Seine und die ſchwarzen Kohlenkähne herniederblicken; ſtillſtehen

aber würden wir dennoch, um über das Eisengeländer gelehnt nach der düstern Insel cité und ihrem engen dunkeln Strassengewirre hinüberzuschauen, aus dem die Nôtre-Dame die spitzenlosen Thurmarme steif und schwer, kalt und doch correct verziert, mit halber Andacht heraushebt. Hell dagegen glänzen zu beiden Seiten des Stroms die unabsehbaren Quais mit ihren weissen hohen Häusern und den mehr farbenbunten als prächtigen Laden im blendendsten Sonnenlichte. Aber das Alltagsgewühl des bedürftigen Lebens schwirrt und schallt hier belästigend durcheinander. Laß uns so schnell als möglich dem Louvre zueilen. Schon blickt uns das glänzende geldgesättigt vornehme Dienergesicht des Portiers wie alte Bekannte an und verlangt unsere Fremdenkarte nicht mehr zu sehen. Endlich sind wir oben. Welcher Frieden, welche einladende Stille und liebliche Kühle! Den ersten Saal durchschreiten wir schnell. Nur Paul Veronese's Hochzeit zu Canaan hält uns auf, und aus der Ecke her zieht uns der lichtklar funkelnde genaue Canaletto auf Augenblicke zu sich heran. Ueberrascht trittst Du in den Hauptsaal ein; der Blick kann sein Ende nicht erreichen. Du möchtest stehen bleiben, doch ich dränge Dich vorwärts. Bei der französischen Schule eilen wir vorüber; die niederländischen, die holländischen Tafeln und Bildchen lassen wir unbesehen; um uns mit frischen Blicken zuerst an den Italienern zu erquicken. Erinnerst Du Dich wohl unserer einstigen Wette in der Galerie des Belvedere? Du wolltest in der Malerei nur die Raphael'sche Epoche rühmen, wäh-

rend ich allzu keck vielleicht behauptete, ich würde Dich noch zur Freude an den älteren und älteſten Schulen bekehren können.

Es waren beſonders Fr. von Schlegel und Tieck, welche in ihrer Jugendzeit die Liebe zu den älteſten Meiſtern, ſowohl der italieniſchen als deutſchen und niederländiſchen Malerſchulen, wieder zu erwecken wußten. Ihr Vorzug iſt der Vorzug aller früheren Kunſtepochen, die ſchuldloſe Auffaſſungsweiſe, die noch durch keine irreleitende Betrachtung geſtört oder befleckt wird. Die Bedeutung des Inhalts, welchen ſie ergreifen, waltet ſo vollſtändig noch, ſo friſch und ungeſchwächt in der Seele, daß alles Uebrige dagegen in Vergeſſenheit verſinkt; keine überwiegend ausgebildete Technik läßt die Fülle, den Glanz und Uebermuth ihrer äußern Kunſtmittel als den eigenthümlichen Zweck der Darſtellung erſcheinen, dem ſein Gegenſtand bereits gleichgültiger zu werden beginnt, und dennoch iſt oft wie durch ein Wunder der Begeiſterung die Macht errungen, auch mit den ärmſten Mitteln Alles, was im Gemüthe lebt, ſpiegelklar und mit nie wiederkehrender Gewalt herauszuarbeiten. Und in welcher Kunſt war dieß ergreifender der Fall, als in den Anfängen der chriſtlichen Malerei. Denn welche Kunſt, beginnend mit dem Allerheiligſten des Lebens, bedurfte dieſer unendlichen Kraft der Sehnſucht, um über Alles hinaus, was irgend ſonſt das Weltleben übervoll bietet oder gänzlich verweigert, in dem reinen Himmel des Daſeyns die einzige Befriedigung zu ſuchen; welcher Kunſt ward die ſchwierige Auf-

gabe zugemuthet, dieß innere Myſterium nicht etwa in Worte des Gefühls und der Vorſtellung zu faſſen, oder in Seelentöne und wunderbare Melodien einzugeiſten, ſondern zu menſchlichen Geſtalten, Gebärden, Blick und Bewegung zu verkörpern, um in dieſem leiblichen Dieſſeits das innig erſehnte Jenſeits anſchauen und empfinden zu laſſen. Bei meiner vorbeſchriebenen Richtung nun wirſt Du es natürlich finden, daß auch ich dem Anſtoße folgte, den jene Männer gegeben hatten und über deſſen einſeitige Wirkung ſie ſelber ſchon waren hinausgekommen. Bei mir aber leitete dieſe Vorliebe ſich weniger aus religiöſer Wendung zum Katholicismus her, ſondern fand ihren einfachen Grund in der hervorbrechenden Macht des geiſtigen Gehaltes, welche in dieſen früheſten Epochen ſo klar ins Auge ſpringt. Denn zu jener Zeit war ich noch in dem Wahne befangen, das geiſtige Erfaſſen des Inhalts in jedem Kunſtwerk über Alles zum Kern des Genuſſes zu machen, und die Schale der äußeren Darſtellung als eine bloße Außenſeite am liebſten unbeachtet liegen zu laſſen.

Doch wird es gewiß Deiner Empfindung nicht widerſprechen, wenn ich Dir Raphael als den eigentlichen Mittelpunkt der italieniſchen Malerei feſtſtelle. Chriſtlich erzogen, mit tiefer Innigkeit des Gemüths, und in gleichem Maße mit dem reinſten Kunſtſinn begabt, war er eben ſo gedrungen, ſich in den unendlichen Gehalt der chriſtlichen Vorſtellungen und Empfindungen zu verſenken, als ſich in den Meiſterwerken der Alten an ihrer Darſtellungsweiſe wie an ih-

rer Mythologie mit hellem Geiſte vollſtändig zu befriedigen. Wie weit nun auch die griechiſche Kunſt mit der Fabelwelt ihrer menſchlichen Götter von der geiſtigen Unendlichkeit des Vaters und Sohnes, von Chriſti Erſcheinen auf Erden, von ſeinem Lieben, Lehren, ſeinem Leiden und Auferſtehen entfernt liegt, — die Kunſt der Griechen iſt und bleibt nun einmal als Kunſt die einzig in ſich vollendete, und ſollten die chriſtlichen Vorſtellungen nicht des wahren Kunſtausdruckes für alle Zeiten entbehren, ſo mußten ſie den Sinn der Alten in ſich hineinziehn, um mit ihm ſich zu einem neuen höheren Ganzen zu verſchmelzen. Vor Jahrhunderten ſchon war der unſichtbare Gott in Menſchengeſtalt auf Erden umhergewandelt, und dieß unglaubliche Geheimniß ſollte der klarſte Gegenſtand des Glaubens bleiben. Da ward nun der Malerei ein Ziel aufgeſteckt, bei welchem anzugelangen ein Jahrtauſend vergeblich ſich abmühte. Sie ſollte für die ſchrankenloſen Tiefen nicht nur eine geiſtig, in Lehren und Handlung durchaus gemäße Perſönlichkeit finden, und wenn ſie das menſchliche Gemüth erfaßte, dieß Innerſte von jeder höchſten Wahrheit durch und durch erfüllen und beſeligen, ſondern ſie hatte auch eine äußere Geſtalt und Erſcheinung zu erſchaffen, in welcher für Gott ſelber die entſprechendſte Heimath, für jede religiöſe Empfindung und Vorſtellung der widerſpruchsloſeſte Ausdruck auf immer errungen ſey. Dieß Wunder hat Raphael als Maler zuerſt in den höchſten Kreiſen ſo vollſtändig, als es zu vollbringen war,

wirklich vollbracht, wie Goethe es zuerſt in jedem weltlichen Gebiete drei Jahrhunderte ſpäter, als Dichter vertiefter noch wiederholte.

Seine Höhe erſtieg Raphael, als er dem Geiſt der Antike den Sinn abgelauſcht hatte, die unermeſſliche Weite Gottes und religiöſer Gefühle zu beſtimmter Perſönlichkeit, Charakterfülle, Situation und Handlung zu begränzen und im Verein von Erhabenheit und Grazie, Ernſt und Lieblichkeit dieß ganze Innere mit all ſeiner Tiefe, und das ganze Aeußere in allem Glanz der Schönheit, ſo weit es nur irgend der Sinn des Chriſtenthums geſtattet, zu dem reinſten Gleichgewicht zu verſchmelzen. In ſolchen Werken blieben alle Seiten ſeines Strebens: die Richtung der modernen Kunſt und die Richtung der antiken, das Leben der Seele und die ſchöne plaſtiſche Form, das Maleriſche des Colorits und die Freude am Componiren, an der Mannichfaltigkeit der Figuren und dem Wechſel ihrer Stellungen, Bewegungen und Bezüge auf einander, im gediegenſten Einklange, ohne daß die eine oder andere ſich vorzugsweiſe geltend gemacht hätte. Zwar gingen die andern ſeiner ſpäteſten Schöpfungen von dieſem zuſammenhaltenden Gipfel aus die einzelnen Wege bald in gleicher Höhe, bald ſich ſenkend oder höher noch ſteigend, wohl einem einſeitig gröſſeren Ziele entgegen, und einzeln auf ihnen weiter zu ſchreiten, um dieß Ziel zu erreichen, mochte Raphaels Verlangen ſeyn, doch dieſem letzten Wunſche konnte er nie ganz Genüge leiſten. Sein Beruf war

erfüllt, das Anderweitige hatten Andere zu vollbringen. —

Zu Raphael aber habe ich Dich eigentlich nur hingeführt, um von seiner Höhe herab klarer die durcheinander geschlungenen Pfade überschauen zu können, welche zu ihm heran leiten. Doch wirst Du kaum die Schwierigkeit würdigen, welche solchen Erklärungen sich störend entgegenstellt. Will ich aufs Einzelne hinlenken, so schieben sich gleich wieder allgemeine Bemerkungen vor, die sich nicht zurückweisen lassen, und es ist kein Ende abzusehen. Laß uns deshalb zuvörderst als ein für allemal ausgemacht annehmen, daß sich eine zusammenfassende Kunstvollendung, wie die Raphaelische, nicht zu Stande kommen könne, bevor nicht jede wichtige, theils entgegengesetzte, theils ergänzende Seite sich selbstständig bereits in ihrer eigenen Sphäre entwickelt habe. Auf dieser Wanderschaft nun gerade thun sich in der Art der Kunstbehandlung die wesentlichsten Unterschiede hervor, deren durchgreifende Wichtigkeit die verschiedenen Epochen trennt und wieder verknüpft. Gib wohl Acht, daß wir sie scharf ins Auge fassen, denn sie erweisen sich nicht in der Malerei allein, sondern auch in der ältesten und späteren Kirchenmusik als höchst wirksam. Und dennoch ist nichts mißlicher, als solche Unterschiede ganz in gewöhnliche Worte handgreiflich hineinzubannen. Wären nur die nöthigen Gemälde hier; aber die ältesten fehlen, und Du mußt Dich diesmal mit Worten begnügen. — Was die Evangelien von Gott Vater und

seinem ganzen Reiche anbeuten und von dem niedergesandten Sohne berichten, die geheimnißtiefe Geburt, Kreuzigung und Himmelfahrt; ferner die Thaten und Leiden der Jünger, wie die Apostelgeschichte sie erzählt; was die Märtyrer und Heiligen zu dauerndem Beispiel und gläubiger Erhebung vollbrachten, — dieser weite Kreis soll den unerschütterlichen Halt und Gehalt des Glaubens ausmachen. Es ist das ewige Leben Gottes, welches in diesen Begebnissen sich kund thut, und diese ewige Geschichte, wenn auch in ihrer wirklichen Gestalt nur einmal ins Leben getreten, soll dennoch die wahre Geschichte seyn, die unvergänglich, immer erneut, in jedes einzelne Menschenherz, reinigend und heiligend Schmerz und Seligkeit verkündend, als die für Alle gleichgestaltete Wahrheit hineinleuchtet. — Werden diese Vorstellungen in ihrer bezeichneten Unabänderlichkeit aufgefaßt, und soll sich in menschlichen Zügen und Gestalten diese ewige Wahrheit allein für die Anschauung ergeben, so wird es der Kunst nur darauf ankommen, sie so allgemein, so ernst und erhaben als möglich zu dem Eindrucke hinzustellen, daß hier die höchsten Gegenstände dem Bewußtseyn zu tiefster Versenkung dargeboten seyen. Wie die Gewalt solcher Anschauungen im Innern des Herzens waltet, wie besondere Gemüther sie sich aneignen, oder sich fremd dagegen fühlen, solch ein zugleich menschlich inneres Leben zur Anschauung zu bringen, ist entweder der Trieb nicht vorhanden, oder vermag sich nicht in ächt künstlerischer Weise zu äußern.

Noch weniger kann ſich daher dieſe Stufe der Kunſt durchweg die Aufgabe ſtellen, für ſolches Innere Geſtalten zu finden, in welchen die ganze Seele zu plaſtiſcher Abgeſchloſſenheit auch ins äußere Daſeyn, in Blick, Bewegung, Körperform, Gruppirung bei maleriſch technischer Vollendung ſich herausdrängt. Nur die chriſtlichen Gegenſtände ſollen uns, damit ſich der Glaube an ihnen erfülle und erziehe, in der unabweisbaren Macht ihrer allgültigen Wahrheit entgegentreten. Der Gegenſtand allein, nicht aber ſeine Wirkung aufs menſchliche Innere und ſein Leben und Weben im Kreiſe dieſes Inneren, wird als das Weſentliche ergriffen und dargeſtellt.

Dieſe Sinnesart beſeelte, meiner damaligen Vorſtellung nach, die früheſte Epoche chriſtlicher Malerei. Wenigſtens konnte ich mir in keiner anderen Weiſe die Bedeutung jener mächtigen Moſaiken erklären, die hauptſächlich Gott Vater und Chriſtus zum Gegenſtand nahmen. In erſchreckender Allgewalt ſchauen uns dieſe Steingemälde mit verſteinten unwandelbaren Zügen an, welche nichts als eine weltbeherrſchende geiſtige Ruhe, Strenge, Macht und Heiligkeit ausdrücken. Kein perſönlich vereinzeltes Selbſtgefühl, keine menſchliche Sorge und Leidenſchaft, kein irdiſcher Schmerz, keine weltliche Freude hat Raum in ſolchem Antlitz, das die göttliche Ewigkeit widerſpiegelt; von dieſem einen allgemeinen Ausdruck iſt jeder andere für immer ausgelöſcht. — Und wird auch Maria mit dem Kinde, Chriſti Leiden, vor Allem die Kreuzigung, oder werden Apoſtel, Hei-

lige, Märtyrer vereinzelt oder innerhalb bestimmter Begebnisse zu wechselseitigen Bezügen in kleineren Gemälden zusammengestellt, dennoch stehen Alle da, als sollten sie nur zur Anbetung und innern Buße aufrufen. Die Formen bleiben in ihrer typischen Ueberlieferung trocken und starr, und da die Kunst noch ganz dem Dienste der Kirche sich hingibt, überragt auch ihr kirchlicher Zweck die künstlerische Freiheit, welche sich in ihrem eigenen Reiche selbstständig zu ergehen den Muth noch nicht gewonnen hat.

Mitten unter den Trümmern des Alterthums, in Italien und dem byzantinischen Kaiserreich erweckt das Christenthum diese erste Periode christlicher Malerei. Aus dem classischen Boden entsprungen, obschon dem Geiste nach neu und unermeßlich, haftet sie dennoch in Formen, Costume und zum Theil in äußerem Material an den Ueberlieferungen der abgelebten römischen Kunst. Ja in ihrem ersten Beginn erscheint sie dermaßen noch von der Anschauung des versinkenden Heidenthums gefesselt, daß sie ihres christlichen Inhalts sich nur im symbolischen Gewande antiker Mythen bemächtigt und zur wirklichen Darstellung Christi, Maria's, der Propheten und Apostel nur hindurchdringt, nachdem die Symbole der römischen Mythologie bereits mit christlichen Gleichnissen vertauscht waren; ein Entwicklungsweg, den Nunmehr zuerst mit scharfsichtiger Forschung sinnreich dargethan hat. Die gleiche Art der Kunst herrscht nun unterschiedslos in Rom und Byzanz bis gegen das sechste Jahrhundert hin; dann aber beginnt

die erſte Trennung. Italien geht in Technik und Form mehr und mehr der Barbarei und Zerrüttung entgegen, indeſſen die byzantiniſche Geſchicklichkeit ſich erhebt, und die ähnliche Darſtellungsweiſe durch Karl den Großen diesſeits des Rheins verpflanzt ward, um hier reifere Früchte zu treiben, welche auch für das übrige Deutſchland nicht ohne Einwirkung blieben.

Im dreizehnten Jahrhundert endlich treten die kaum geſonderten Elemente in Italien wieder zuſammen; Duccio und Cimabue nehmen ſich die byzantiniſchen Werke zum Muſter, und mit ihnen iſt nun dieſe erſte Periode abgeſchloſſen, indem ſie ſelber und mehr noch ihre nächſten Schüler dieſelben Gegenſtände mit friſchem Geiſte ergreifen und veränderten Bedürfniſſen der Kunſt die erſte Möglichkeit einer reicheren Befriedigung gewähren.

Eine neue Aera beginnt. Daſſelbe großartige Schauſpiel, welches Italien mit dem Wiedererwachen der alten Sprachen, Poeſie und Wiſſenſchaften darbietet, wiederholt ſich in ſtaunenswertherer Weiſe in der Malerei, und nun erſt gelingt es den Italienern, die dauernden Vorbilder aufzuſtellen, denen faſt alle Völker ſich immer von neuem wieder lernend und nachbildend zuzuwenden genöthigt waren.

Bis zu Raphaels Zeit hin läßt ſich die vorbereitende Epoche in dieſer glänzenden Periode rechnen. In ihr wollen wir raſten, da ſie mich in jenen Jugendtagen wie keine ſpätere feſſelte, ja oftmals völlig überwältigte. Sie nun bringt die Hauptelemente neu hin-

ju, welche das vorangehende Jahrtauſend unentwickelt gelaſſen hatte. Doch ich muß Dich noch einmal aufzumerken bitten, denn dieſe Elemente ſind ſchwer zu bezeichnen und ſich klar zu machen. Vergegenwärtige Dir deßhalb den Ausdruck, welchen jene ältere Epoche aus ihren Gemälden ausſchloß. Was im menſchlichen Herzen beim Anblicke Gottes, der Himmelskönigin und ihres Sohnes, ſeiner Jünger und nachfolgenden Heiligen an Empfindungen und Vorſtellungen aufſteigen mag; die Wonne tiefer Verſenkung, die ſelige Vergeſſenheit aller irdiſchen Wünſche und Sorgniſſe, die Reue über die eigene Niedrigkeit, das ſtille beruhigte Sinnen über das offenbar gewordene Geheimniß der Welt, fand in ihr keine Darſtellung; und ſo ſchritt ſie auch zu dem Ausdruck der Leidenſchaften, welche dieſem Kreiſe angehören können, noch nicht fort. Denn der Gegenwart des göttlichen Reiches fehlte überhaupt eine volle weltliche Wirklichkeit. Zwar vermochte ſich auch jene Periode nicht der Verſinnlichung durch menſchliche Formen und Züge zu entziehen. Doch jede Geſtalt ward zu ſehr nur im Werthe einer andeutenden Veranſchaulichung gebraucht, als daß jenem ächten Beſtreben der Kunſt hätte genügt werden können, welches nur dann ſich befriedigt zeigt, wenn es gelungen iſt, auch das ſinnlichkeitslos Erhebendſte ganz in die Seele und den Leib der ſonſt gewohnten Gegenwart einzubürgern, und jede trennende Unangemeſſenheit in dieſer Vermenſchlichung vollkommen zu überwinden. Auf ſolche kunſtgemäße Verkörperung kommt

es in der jetzigen Periode an. Wie Gott selber Fleisch und Blut ward, so will sie ihn auch in seiner menschlichen Gestalt und seinem menschlichen Innern zur Erscheinung bringen. Was sie auch immer aus dem Gesammtgebiete religiöser Vorstellungen in sich aufnimmt, Engel und Teufel, die Personen und Begebnisse des alten wie des neuen Testamentes, das Ueberirdische, wie das sichtbar in die Welt Getretene, Allem und Jedem vergönnt sie die Form eines eigenthümlichen, stets auch irdischen Daseyns, und befeelt es zu jener Persönlichkeit in sich abgeschlossener Gemüther, sey ihr Local nun die Erde, der Himmel oder die Hölle. Und da der Sohn Gottes den Boden der äußeren Natur zu betreten, auf ihm zum Manne zu erwachsen, seine Wunder zu vollbringen, seine Marter zu durchleiden, ja, nach dem Tode selbst noch auf ihm fortzuwandeln nicht verschmäht hat, erscheint auch ihr Wald, Wiese, Strom und Gebirge, das lebendige Spiel des Lichtes und der Zug der Wolken mehr und mehr eine würdige äußere Umgebung für das innerste Heiligthum des Herzens.

Durch diese neue Richtung bethätigt die ganze Periode ihre ächt katholische Sinnesweise. Denn wie keine andere Confession hält der römische Katholicismus an dieser sinnlichen Verkörperung fest, und sucht sich Christi dahingeschwundenes Erscheinen in gleicher Gegenwart dauernd zu bewahren. So mag es Dir wohl lächerlich und sinnlos klingen, wenn ich mir damals sagte, jene erste Periode habe ihre Gegen-

ſtände im Sinne des himmliſchen Vaters, dieſe die ihrigen im Sinne des auf Erden erſchienenen Sohnes aufgefaßt, und dennoch liegt dieſem Wort eine tiefere Wahrheit zu Grunde.

Was ich ſchon früher von Raphael ſagte, wird Dir hoffentlich noch im Gedächtniſſe haften. Jetzt erſt kann ich Dich wieder daran erinnern. Die Vollendung, die ihm zuerſt in vollem Maße zu erreichen erlaubt war, ſchwebt ſeit ihrem Beginn ſchon dieſer Epoche als letztes Ziel unbewußt vor. Soll das Reich des Himmels ganz in die menſchliche Welt und deren Naturgeſtalten, ohne an ſeiner Höhe und Reinheit zu verlieren, herniederſteigen, ſo muß auch die Wirklichkeit vollſtändig ſich reinigen, jeder Laune äußerer Mißbildung muß ſie entſagen, jede innere Unwürdigkeit von ſich abthun; ſie muß ſich geiſtig und leiblich heiligen, um das Heiligſte nicht nur in ſich zu bergen, ſondern als angemeſſene Form deſſelben das tiefſte Wahre in höchſter Schönheit dem erſtaunten Blicke zu offenbaren. Dieſem neuerwachenden Beſtreben kommt nun in Italien die alte Kunſt mehr als irgendwo zu Gute. Und ſo leuchtet denn in dieſe Periode der Glanz der griechiſchen Sculptur in unendlich tieferer Weiſe hinein, als beim Beginne der erſten, und es darf in keiner Beziehung verwundern, Stoffe der alten Mythologie und Geſchichte von denſelben Meiſtern behandelt zu ſehen, deren Begeiſtrung ſich nur an chriſtlichen Gegenſtänden andächtig erheben zu können ſcheint.

Nun blicke vorwärts. Welch mannichfaltige Pfade hatte diese Epoche mühsam entlang zu wandern, ehe sie bei ihrem Ziele anlangte. Verwirrt durchkreuzen sie sich, oder laufen beziehungslos neben einander fort. Eine unabsehbare Reihe von Meistern und Schülern zieht an uns vorüber, bald hier, bald dort, in Siena, Florenz, Venedig, Padua, Perugia, Bologna erstehen und pflanzen sich weitverzweigte Malerschulen fort, und an die Stelle gleichgestaltiger Ueberlieferungen treten plötzlich in lebendiger Entwicklung gesonderte Richtungen entweder zu fester Trennung weit auseinander, oder nähern sich, je mehr endlich eine volle Ergänzung dem erstrebten Gipfel rascher entgegen treibt. Am frühesten lassen sich Toscana, Venedig und die Umbrischen Städte unterscheiden; die rastloseste Entwicklung aber regt sich vornehmlich unter den Florentinischen Meistern. Ihnen suchte ich deßhalb am tiefsten ins Innere zu schauen.

Hier war Giotto der Erste, welcher innerhalb des überkommenen Typus eine epochenmachende Umwandlung in der Technik wie in der Auffassungsweise erfolgreich wagte. Hauptsächlich gegen die Lebensbegebnisse der Heiligen hingerichtet, welche seinem Zeitalter näher lagen, blickt er, je weiter er sich von der bisherigen Erhabenheit entfernte, um so schärfer mit hellem Auge und klarem Verstande auf die Wirklichkeit hin, und unternahm es nun, seine Gestalten durch menschlichen Ausdruck, Bewegung, Handlung, Naturwahrheit und veränderte mannichfache Gewan-

wandung, ſo weit es ein erſter Verſuch vermochte, neu zu beleben; wenn es ihm auch nicht gelang, den Phyſiognomien, die er erfand, und ihren langgeſchlitzten Augen, ihren im Profil abgeſtumpften Naſen und ihrem vorgedrängten Kinn die beſtimmteren Unterſchiede gleichartiger oder entgegengeſetzter Charaktere einzuprägen. — Nun war der erſte kräftige Bruch mit der Vergangenheit geſchehen. Die neue Richtung zu verfolgen und auszubilden, zugleich aber die zum Theil verlorene Tiefe des religiöſen Sinnes wieder hinzu zu bringen, blieb ein Jahrhundert lang die weitere Aufgabe einer Reihe von Schülern, welche ſich dadurch zu immer emporragenderer Meiſterſchaft erhoben.

Als nächſte wichtige Fortentwicklung laſſen ſich jetzt drei Richtungen deutlich unterſcheiden.

Dem kühnſten Kunſtunterfangen waren nur die erſten Hinderniſſe aus dem Wege geräumt. Die ächten Formen, die durchgebildet freie Bewegung, der wahre geiſtige Ausdruck, der Schmelz der Farben und Zauber des Colorits war noch nicht gefunden. Da thut nun Fieſole, mit jeder reinen Kunſtgabe von Gott und Natur geſegnet, in ſtiller Beſcheidenheit und Frömmigkeit den erſten Schritt vorwärts. Jeder irdiſchen Leidenſchaft, jedem Trieb des Böſen entrückt, erſcheinen ſeine Geſtalten nur in Gott beſeligt, nur ihm in dem zarten Lichtglanze demüthiger Liebe geweiht, ſo daß die liebliche Unſchuld der Engel zu dem Grundzuge wird, welcher in der heiteren Tiefe der Andacht um die Lippen und Wangen ſeiner ſchuldloſen Menſchen ſpielt. Da

ist für ausgebildete Eigenthümlichkeit des Charakters, für feste Energie und wechselnde Affecte kein Raum; eine scheuende Weichheit sucht jeden schärfer gesonderten Unterschied mit milder Hand auszulöschen, ein ruhiges Schauen und seliges Handeln blickt still und sanft aus jedem Auge, und wie es nur Eines gibt, warum es Mich ist, gläubige Reinheit der Seele, so spricht sich auch diese Reinheit vor Allem in jedem Zuge, in jeder Stellung und Bewegung aus. So rein wie das Innere seiner Menschen, so licht und klar ist jedes seiner Meisterwerke. Das hellglänzendste Himmelblau, das zarteste Rosenroth, liebliches Gelb und freundliches Grün blinkt uns entgegen; und wenn er es bei noch unausgebildeter Technik nur könnte, er möchte seine Figuren mit ihren verklärten Zügen und dem feinen, oft selbst kränklichen Carmin noch körperloser verklingen lassen, denn über alle Kraft des werkthätigen Lebens sehnt er sich dort hinauf, wo die entfesselte Seele eines irdischen Leibes nicht mehr bedarf.

Es hat Tage der Muthlosigkeit gegeben, in welcher mir aus diesen Bildern ein Athem der Sehnsucht, wie nach dem Asyl eines seligen Friedens, entgegenwehte. Heute kann ich sie nur mit jenem freundlichen Lächeln betrachten, mit dem wir auf die süßen Spiele unschuldiger Kinder blicken. „Werdet wie die Kindlein," dieß Wort ist so tief in Fiesole's Herz hineingetönt, daß er nun einzig fast dieses Wort malen mag.

Dieß eine Wort aber war für die ganze Epoche durchaus erforderlich. Gemüth und Antlitz mußten so

engelklar und sehnsuchtsvoll heilig, als die Grundform der Seele wie des Leibes für sich ausgebildet seyn, damit für den reinsten Gehalt das reinste irdische Gefäß nach langer mühevoller Arbeit endlich bereitet werde.

Noch aber steht dieser Welt der Demuth und makellosen Heiligkeit der ganze weltliche Mensch, die gesammte Natur unüberwunden und unversöhnt gegenüber. Weder die zufällige äußere Gestalt der Glieder, noch die zufällige, bald heftig bewegliche, bald unerschütterlich starre, gute oder böse, fromme oder gottlose Gestalt des Innern ist zu ihrer reinen Form allseitig geläutert, noch sind Beide zu ihrer wahren Schönheit befreit und vereinigt. Die höchste Wahrheit und die äußere Weltlichkeit, in der sie erscheinen soll, bleiben einander noch fremd, und doch ergeht an sie die Forderung, sich aufs innigste zu durchdringen. In dem kämpfenden Streben diesen Gegensatz auszugleichen, glaubte ich die Hauptkraft für die Fortentwicklung der Florentinischen Meister zu erkennen. Unter ihnen glänzt in dieser Richtung zuerst Fra Filippo Lippi hervor. Welch eine berühmte Schaar schreitet auf der Bahn fort, die er zu ebnen begonnen hatte; Sandro Botticelli, Filippino Lippi, Rafaelino del Garbo und so viele Andere! Den Genuß, welchen sie mir bereiteten, wünsche ich Allen, die ich von Herzen verehre und liebe. Zwar weiß ich sehr wohl, der Mangel an Freiheit, an frischem Leben und Raphaelischer Schönheit der äußeren Form, und wer weiß welch andere Mängel noch, haben Dich bis jetzt von diesen Bildern zurückgeschreckt. Aber halte

nur zu Deiner eigenen Freude dieſe Ungeſchicklichkeiten und nothwendigen Mißbildungen der Zeit zu Gute, blicke auf das, worin dieſe Meiſter unerreicht geblieben ſind, und auch Du wirſt entzückt ſeyn. Der größte Theil jener Mängel iſt ſo eng mit dem inneren Leben verwebt, welches dieſe Maler ſchildern, daß durch Verbeſſerung und Tilgung der meiſten Fehler zugleich die meiſten Vorzüge verloren gehen müßten. Dieß geiſtige Leben aber, wie oft hat es mich ergriffen und gerührt. Charaktere von einer Kraft und Gediegenheit, welche in unſeren Tagen nicht mehr zu ſehen iſt, während ſie jenen Malern häufig genug mag begegnet ſeyn, werden uns als Heilige, Märtyrer, Apoſtel oder ſonſt als Zuſchauer im höchſten Momente ihrer Andacht vor Augen gebracht. Irgend ein Begebniß der heiligen Geſchichte, vor Allem aber Maria mit dem Kinde auf ihrem Thronſeſſel wie zur Anbetung hingeſtellt, gibt jenen die volle Anſchauung des zur Befreiung der Welt herniederſteigenden Himmelreichs. Wie unwerth fühlen ſie ſich nun dieſer höchſten Gnade, wie bedürftig lebenslanger Reinigung der Seele. In ſtarres Sinnen verſunken ſtehen ſie da, ein tiefes Geheimniß iſt ihnen verkündigt, zu fremdartig, als daß ſie es ſich aneignen, zu nächſtverwandt, als daß ſie es von ſich weiſen könnten; die harte Kraft weltlicher Sinnesweiſe ſträubt ſich vergebens, von der Macht des gegenwärtigen Gottes fühlt ſich jeder menſchliche Widerſtand überwunden. Demüthig ihre ganze Vergangenheit über das neue Wunder vergeſſend, weihen Andere ſich der glän-

tigſten Andacht; ein unbewußtes Verlangen zieht ſie zu Gott, welch unermeßliche Kluft aber trennt auch dieſe noch von ihm. Nun erwacht in ihrem Herzen ein reuiger Schmerz über die eigene menſchliche Schwäche und Unwürdigkeit; eine Liebe, ein Troſt des Glaubens geht in ihrem Innern leuchtend auf, doch im Kampfe von Pein und Seligkeit wagen ſie kaum ſich dem Erſehnten zu nahen, und können doch von ihm nicht ablaſſen; ſtille Wehmuth ſpielt um ihre Lippen, und was die ſehnſuchtsvoll zweifelnde Liebe, wenn ſie der Gegenliebe ſich unwerth hält, in Leiden und Freuden nur irgend zu tragen hat, wird uns in der heiligen Liebe zur reinſten Poeſie des religiöſen Gemüths vertieft und verwandelt. Vor Allem aber rührend erſcheint dieſer Schmerz der Nähe und Fremdheit, der Seligkeit, Buße und frommen Beſcheidenheit, im Verhältniß Maria's zu dem eigenen Kinde, das ſie ſich anzueignen ſehnt, doch als das ihrige zu erkennen nicht vermag. Denn wie ſollte der unwürdigen Magd des Herrn dieſe Ueberfülle des Segens beſchieden ſeyn!

Verlange Du nun noch für ſolch ein religiöſes Innere die vollendete leibliche Schönheit, die lebendige Fülle, die harmoniſche Farbengluth, ſo forderſt Du da ſchon eine durchgängige Verſöhnung, wo erſt der Schmerz des Zwieſpalts in einer Macht hervortritt, welche vergebens ihres Gleichen ſucht. Der Kampf mit der äußeren Geſtalt, in welchem ſich oft das Beſte neben Schwachem, das Gelungenſte neben Verfehltem findet, die ſtrengere Symmetrie, das vereinzelte Neben-

einanderſtehen, das Inſichhineinſchauen, Steifheit, Magerkeit, Alles, was man tadeln möchte, gibt uns erſt die volle Anſchauung deſſen, was in dieſen Gemüthern vor ſich geht. Der Triumph der Vollendung kann erſt nach dieſem langgeführten Kampfe gefeiert werden, und glaube nur, in der chriſtlichen Malerei geht mehr und immer mehr mit dem Siege äuſſerer Schönheit und vollkommner Technik die innere Tiefe des religiöſen Gehaltes verloren. So ſchilt mir auch die ſtarren oder lächelnden Chriſtuskinder nicht; ſie ſind zuweilen häſslich, in ihrer Freundlichkeit widrig, in ihrer Hoheit abſtoſsend, aber wäre für ſie die wahrhafte Form ſchon gefunden, ſo hätte all das Uebrige ihnen gegenüber maleriſch keinen Sinn mehr. Genügt Dir aber der Anblick von Reinheit und Seelenlieblichkeit, ſo ſieh in dieſen Bildern nur auf die Engelsköpfchen, welche wie ein Morgenlicht der Himmelsunſchuld in dieſe Welt der Buſſe und Sehnſucht hereinſcheinen.

Ich kann nicht beſchreiben, mit welcher Innigkeit ich mich in den Empfindungskreis verſenkte, welcher alle aus dieſer Epoche hervorgegangenen Gemälde beſeelt. Das Ringen und Streben, Erreichen und Miſsrathen, die unabſichtliche Kraft, bald milde, bald gewaltig, ſtreng und zart, abſtoſsend und einſchmeichelnd, das ſchnelle Fortſchreiten, der nie beſchwichtigte Drang, wie tiefe Gegenſätze, wenn ſie vergeblich nach Verſöhnung ausſchauen, ihn immer erzeugen, bannt mich ſtets wieder unablösbarer feſt.

Doch die Zeit entflieht, ich muſs mit dem endlichen

Abſchluß eilen. Deßhalb erläßt Du mir es gewiß, die vorſchreitende Fortbildung der angegebenen Richtungen weiter zu verfolgen.

Einen dritten Weg nun, von den beiden früheren gleich unterſchieden, obſchon in ähnlicher Grundgeſinnung dem gleichen Ziele zuſchreitend, betrat zuerſt Andrea del Verocchio, und durfte ſich bald des ſanften Lorenzo di Credi und vor Allem des unvergleichlichen Leonardo da Vinci als meiſterhafter Schüler, und durch ſie der weitausgedehnteſten Wirkſamkeit rühmen. Welch einen Vorſprung gewannen dieſe! Mit einſichtsvollem Sinne wendeten ſie ſich an die Vorbilder der Sculptur, um durch den Anblick und das Studium der menſchlichen Geſtalt in Fülle und Rundung zugleich das ächte Ebenmaß erkennen zu lernen, und für Richtigkeit der Zeichnung, wie für Schönheit der Gruppirung ſich weit über ihre Vorgänger hinaus den inwohnenden Sinn zu beleben und auszubilden. Auch dieſer Weg iſt für die Entwicklung zu Raphael hin durchaus erforderlich geweſen. Sollte die Seele ganz in die äußere Geſtalt zu voller Schönheit hervorteten, ſo lag die Sculptur als nächſtes förderndes Vorbild da, denn durch den ſchönen Körper und den harmoniſchen Wohllaut ſeiner Glieder Geiſt und Charakter darzuſtellen, war von jeher die Aufgabe der Sculptur. Je mehr ſich nun aber die menſchlichen Formen unter der Hand dieſer Meiſter zur Freiheit zu läutern begannen, je mehr ſie in dem Adel ihrer Schönheit zu einer würdigen Stätte für das Heiligſte umgeſchaffen wurden, um ſo mehr ſchwand nun

auch der Ausdruck innerer Unwürdigkeit und das schmerzliche Gefühl unüberwindlicher Fremdheit gegen Gott. Die Zeit rückte heran, in welcher es möglich werden sollte, die sinnlich gegenwärtige Gottheit selber vollendet hinzustellen, und bei dem Jubel dieser Gegenwart nun auch das in sich versöhnte Gemüth die gleiche Versöhnung in Gott mitbeseligt feiern zu lassen.

Dicht vor diesem Ziele, ohne es erreicht zu haben, steht Leonardo mit sehnsuchtsvollem Blicke still. Nach sorglichem Studium, mit unermüdlichem Fleiße meißelt er gleichsam mit Pinsel und Farben meisterhaft seine Gestalten zu den innigsten Sculpturbildern der Seele heraus. Den letzten belebenden Athemzug aber gestaltenschöpferischer Freiheit wagt er nicht ihnen einzuhauchen, und hegt noch vor der unendlichen Kühnheit Scheu, seine menschlichen Gebilde sagen zu lassen: seht, wir sind wirklich Gott, in uns lebt und webt er in reiner Gegenwart. — Seit jeher hat mich nichts im neuen Testamente so gerührt, als das Wort des Johannes: „wer die Braut hat, der ist der Bräutigam, der Freund aber des Bräutigams stehet und höret ihm zu, und freuet sich hoch über des Bräutigams Stimme. Er muß wachsen, ich aber abnehmen.“ — Dieß ergreifende Wort wiederholten mir Leonardo's sämmtliche Gemälde, die ich gesehen hatte. Ein liebliches, seliges Lächeln umzieht den Mund, und scheint das ganze Gesicht verklären zu wollen: ist doch das Himmelreich nahe! Und doch liegt noch in diesem Lächeln ein wunderbarer Reiz der Wehmuth und der Sehnsucht; eine

ſtumme Befriedigungsloſigkeit weilt im Auge und ſchläft unbewußt im Hintergrunde der Seele: der Bräutigam ſelber ſteht nicht vor uns, denn nur, wer die Braut hat, iſt wirklich der Bräutigam. Dieſer Doppelſchein der Seligkeit und Trauer, die lächelnde Süße dieſer Schwermuth, bleibt ſo ſehr der vorherrſchende Ausdruck, daß er ſelbſt aus dem höheren Ernſt oder dem ſpielenden Uebermuth der Chriſtkinder nicht ganz entſchwindet, welche nun in ähnlicher Sehnſucht nach menſchlichem Mitgefühl zur Mutter, zum Johannes ſich hingezogen finden. Den Reiz ſolcher Eigenthümlichkeit weiß Leonardo geiſtreich immer zu erneuen und geſteigert zu beleben; als aber der gleiche Ausdruck auch auf ſeine weitverbreitete Schule überging, begann er mehr und mehr wie zu einer Maske zu erſtarren, die jedes Geſicht, ſelbſt, wo ſie unpaſſend wird, in den entgegengeſetzteſten Situationen dennoch nicht ablegen mag, und nun ſtatt der früheren Gewalt der Anziehung nur Aerger und Ueberdruß erregt. —

Nun ſind wir nahe ſchon an Raphael herangerückt. Welche Meiſter aber ſtehen außer Leonardo als ſeine verwandteren Vorgänger und einwirkende Zeitgenoſſen um ihn her! Fra Bartolomeo, welcher zu vollendeter Freiheit und Schönheit wie zum Ausdruck ſelbſtgewiſſer Beſeligung ſich würde emporgearbeitet haben, wenn nicht eine gewiſſe Magerkeit der Phantaſie ihn noch in jeder Beziehung zur ſtrengſten Symmetrie genöthigt, und bei aller Wärme, Klarheit und duftigen Harmonie der Farbe und ſonſtiger Virtuoſität des

Pinsels, der Mangel an origineller Kühnheit ihn gehindert hätte, auch die letzten Fesseln noch muthig abzustreifen. — Aus Bologna her wird Francia von weitreichendem Einfluß. In ihm hat sich jener strenge Schmerz und sinnende Ernst der Buße zu der lieblichsten Bescheidenheit ermäßigt, welche nun Christus milde und freundlich begrüßt. Den Leonardo'schen Johannesschmerz haben seine Gestalten nicht zu bestehen, doch um so mehr fehlt ihnen in der stillbefriedigten Demuth ihrer Andacht die Kraft, ihr Inneres als gemäßen Wohnort Gottes zu erklären; kein dramatisches Leben scheidet und eint ihre Gruppen, still schauen sie einzeln aus sich hinaus, in sich hinein, über sich empor zum Himmel, und noch keine abrundende Fülle, kein in sich vollendet erscheinendes Daseyn gibt ihrer von leise nachklingendem Schmerz getrübten Schönheit das Recht, die volle äußere Gegenwart des Himmels darzustellen. — Was aber soll ich von Perugino sagen, dessen Blüthe Raphaels erste Jugend schon in erhöhtem Glanze widerspiegelt, um sie schnell und immer schneller durch die reifste Frucht der Schönheit zu verdunkeln? Fiesole's selige Reinheit, den dazwischen liegenden religiösen Herzenskampf, die früheste Hoheit und spätere sanfte Bescheidenheit weiß Perugino zuerst beruhigt zu vereinen und über das Ganze den Zug der Milde und ernstdurchzogenen Anmuth freundlich hinzubreiten. Doch auch ihm fehlt noch der letzte Muth und erste Uebermuth fesselloser Schönheit, und der Ausdruck selbstbewußter froher Göttlichkeit

durchbricht noch die früheren strenggezogenen Schranken nicht mit siegesgewisser Macht. — Da tritt nun mitten unter diesen Zaghaften der Riesengeist Michel Angelo's auf. Gewaltig, wie kein Früherer, umfaßt er das Gesammtgebiet der bildenden Künste, und wenn jenen durch die zehrende Geistigkeit die Kraft des äußern Gestaltens verloren ging, ohne vollständiger wieder erlangt zu werden, so wagt er es endlich einmal, für die Pracht, unendliche Fülle und Erhabenheit der leiblichen Formen vollen Raum zu gewinnen. Wie es bisher noch nicht geschehen war, schreckt er vor der ungeheuersten Aufgabe nicht zurück. Den menschlichen Körper nach allen seinen Theilen macht er in Stellung, Bewegung, Gebärde zum freien Ausdruck für die ganze durch Hölle, Erd' und Himmel fortstrebende Stufenleiter aller Leidenschaften, bis zu der gewaltsamsten hin, und durch das mühevollste Studium, wie durch die kaum mehr masigezügelte Kühnheit des Genius gelingt es ihm, die verwickeltsten Bedingnisse, die unentzifferbaren Räthsel des Bildens und Gestaltens mit einer Energie zu lösen, welche nur der muthverwandte Rubens noch einmal wieder erreicht hat. — Von dem heilig sanften Perugino großgezogen, vermag sich der selbstständig dastehende Raphael der Gewalt dieses Riesengeistes dennoch nicht zu entziehen, um durch ihn aus der engbeschränkten Tiefe des Gemüths zu den weitesten Compositionen und dem freiesten Schaffen der Phantasie fortgerissen zu werden. Doch auch diese Kühnheit weiß Raphaels

maßliebende Milde mit zarter Weisheit zu begränzen, und in der Macht der Leidenschaft selbst noch das leise Spiel anmuthiger Schönheit festzuhalten.

Dennoch aber war Raphael nicht die einzige in alle spätern Jahrhunderte herüberleuchtende Glanzerscheinung seiner Kunst. Er war zu voll und ganz, um nicht in einseitigerer Vollendung Andere in gleicher Größe neben sich unverdunkelt erstehen zu lassen. Wie kräftig hebt in Venedig Titian sich empor; Pordenone und Giorgone um ihn her, Tintoretto, Paolo Veroneſe als unübertroffene Nachfolger. Die Fülle der Gestalt und Gestalten, die Liebe nicht am Fleischlichen etwa, aber an der Erscheinung im Fleisch, die Lust mit beflügeltem Pinsel und unerschöpflicher Phantasie fort und fort zu malen, die Wärme und Gluth des Colorits im jubelnden Triumphe der Farbe erreicht in ihnen seinen Gipfelpunkt. Und soll ich Dich noch einmal an Correggio mahnen? Erst vor seinen Bildern habe ich gelernt, was die grazienvolle süße Seligkeit des frommen Gemüths, was der ganze geistige Zauber der Farbe, des Lichts und Dunkels in ihrem nüancenvoll leisesten Wechselspiel, was das volle Wunder der Malerei sey, wenn sie die Musik der Seele in Farben und Gestalten sichtbar wiederklingen läßt.

Von dem Zauber dieser Wunder auch jetzt wieder ergriffen, wüßt' ich kaum zu enden, wenn die Macht dieser Zauber nicht selber im Laufe der Zeit geendigt hätte. Kaum war die Höhe von allen Seiten her erstiegen, als die Kraft neuer Schöpfungen zu ver-

ſiegen begann. Die Schüler eiferten vergebens den Meiſtern nach, und ſuchten, was ihnen bei dem Einen auszubilden nicht gelang oder nicht genügte, bei dem Andern zu ergänzen, der geiſtvoll zuſammenfaſſenden Auswahl der Carracci, Guido's, Guercino's, Domenichino's ſtellte ſich Caravaggio mit keck effectvoller Nachahmung in gleicher Meiſterſchaft des Pinſels ſchroff gegenüber, bis auch dieſer verhältnißmäßig immer noch glänzende Aufſchwung zuletzt, da auch er ermattet war, in dem Arbeiten nach feſtgeſtellten Regeln das höchſte Heil ſuchte, und nun die geiſtige Flachheit, der ſchmeichelnde Effect gläſerner oder verſchwimmender Süße, der Mangel an friſcher Eigenthümlichkeit und engem Verwachſen mit irgend kernigem Gehalt, in dieſem Ende kaum mehr ahnen ließ, aus welcher unergründlichen Tiefe und Hoheit die italieniſche Kunſt ihren Urſprung genommen hatte.

Noch immer ſtehen mir, wenn es von Innen her wogt und ſtürmt, Gent, Brügge, Antwerpen wie fernher blinkende Leuchtthürme da, welche mitten in drohender Gefahr das ſichere Uferland hoffen laſſen. Ich hatte die Reiſe hauptſächlich der alten niederländiſchen und ſpätern holländiſchen Maler wegen unternommen, für welche die Pariſer Sammlungen nicht zureichen wollten. Durch welchen Genuß und Gewinn für's ganze Leben ward ich belohnt! Schon die Fahrt von Paris nach Brüſſel gelang zu beſter Vorbedeutung. Fünf Freunde, die Einen auf Kunſt, die Anderen auf

Krankenhäuser und vergnügliches Leben, der Dritte auf Recht und Politik, und alle gemeinsam auf frische Benutzung der köstlichen Gegenwart gerichtet, nahmen wir von Paris mit leichtem Herzen Abschied. An Sinnesweise, Charakter, Geist und Bildung waren wir genugsam verschieden, um uns wechselseitig anregend gegenüber zu treten, einig genug, um niemals zu zerfallen, und so bildeten die wenigen Wochen, welche ich in diesem bequemen Lande des Reichthums und Fleißes zubrachte, bei dem nie unterbrochenen Genuß der schönsten Werke der Kunst, der behaglichen Natur und aller Annehmlichkeiten des äußeren Lebens, den eigentlichen Gipfelpunkt meiner Reisefreuden.

In Brüssel fanden wir noch einmal Frankreich und Paris in verjüngtem Maßstabe wieder, aber in Löwen schon ward uns vor dem zierlich gothischen Rathhause und den neugeweißten alten Giebeldächern ganz brabantisch zu Muthe. Es war eben Kirmes, Handwerkerzünfte zogen jubilirend vorüber, Seiltänzer und Kunstreiter hatten ihre Bauden aufgeschlagen und trompeteten sich Zuschauer zusammen, und überall herrschte Getümmel und Ausgelassenheit. Ich flüchtete mich aus diesem wüsten Geschwirr kunstbedürftig in die Stille der Kirche. Welcher Gegensatz! Von der Orgel herab klang das Agnus Dei lieblich und trostreich, rings um mich her knieten andächtig betende Landleute, und mitten unter diesen Gläubigen stand ich nun, bei dem letzten Schimmer der niedersinkenden Sonne, die rosenfarbig durch die buntgemalten

fenſter ſchien, zum erſtenmal vor Hemmlings und Quintyn Meſſys frommen Bildern, um ihren deutſch-verwandten Charakter mir in der ſeligſten Stimmung unvergeßlich ins Gedächtniß zu prägen. — Doch der Abend brach ſchnell herein, die Kirche ward leer, und die Freunde drängten zum Abſchied. —

Auf der Zurückfahrt nach Brüſſel ſtill in meine Ecke gedrückt dachte ich, unbekümmert um das laute Geſchwätz der Gefährten, nur den nächſten Unterſchieden nach, welche dieſe neue Malergruppe von den Italienern berührungslos trennte. Bald wurde mir Folgendes klar. Der griechiſchen und römiſchen bildenden Kunſt nachzueifern, hatte unter dieſen älteren niederländiſchen Meiſtern keiner auch nur das mindeſte Bedürfniß empfunden; ſie ſtanden kräftig auf ihren eigenen Füßen da; ſie vertrauten dem eigenen Herzen mit klarem Blick und feſter Hand, und ohne weit umher auf die Kunſt der Vergangenheit zu ſchauen, begnügten ſie ſich damit, den ächt mittelaltrigen religiöſen Sinn ihrer Tage treu mit einem Fleiße, einer Liebe, Heiligkeit des Gemüths und beſcheiden funkelnden Pracht abzuſchildern, wie keine Zeit es zum zweitenmale vermocht hat. Ich konnte den wackern Männern nicht Unrecht geben. Denn was die Italiener zu den Alten herantrieb, war jene ſelbſt noch halb antike Richtung, auch das Geiſtigſte ganz zu leiblichen Formen in reinſter Schönheit zu vergegenwärtigen. Das chriſtliche Italien bleibt immer das alte Rom, und wie die Italiener faſt keine von dem

Studium der Alten unabhängige Poesie des Mittelalters besitzen, so ist es ihnen auch in den bildenden Künsten ergangen. — Die Welt des Geistes nun aber hat ihren wahren Sitz nur im Innersten, und soll Gott wirklich geistig erfaßt und dargestellt werden, so kann er sein ächtes Daseyn nicht in der Schönheit des Körpers, sey diese noch so seelenvoll belebt, erhalten, sondern ihm muß im Herzen und innern Schauen die Stätte bereitet seyn. Dieß religiöse Gemüthsleben in seiner innern Frömmigkeit allein aus ihren Gestalten herausleuchten, durch Blick, Gesichtszüge, Stellung und Gebärde nur in den unsichtbaren Grund der Seele hineinschauen zu lassen, diese neue Kunstaufgabe haben im Gegensatz der Italiener, die alten Meister zu Köln, die niederländischen und deutschen bewunderungswürdig zu lösen vermocht. Bei solcher Richtung aber konnten sie weder noch durften sie den Formenadel der Italiener erreichen. Wo nur die innere Schönheit sich dem Gemüthe eröffnen soll, da behält das Aeußere keinen letzten Werth mehr; die Innigkeit zieht sich in ihr eigenes Bereich zurück, und wie Gott bei Prüfung der Herzen nur auf die Untadlichkeit der Seele blickt, so wollen auch diese Gestalten nur durch den Ausdruck ihrer beginnenden Bekehrung oder ihres beseligten Glaubens als liebenswerth und schön erscheinen. Nun haben zwar auch die älteren Florentiner, die Umbrier, die Meister zu Siena und zu Venedig eine ähnliche Andacht zu malen verstanden; mehr oder weniger aber

zeigt

zeigt es sich bei ihnen bald genug, wie werthvoll ihnen die körperliche Erscheinung bleibt; immer wieder und wieder bricht die Nachahmung der Alten hervor, und in dem stets erneuten Versuche, die höchste gleichmäßig innere und äußere Schönheit zu erzielen, wie in dem letzten Resultate, das bei diesem Ziele anlangt, ergibt es sich klar und klarer, von welchem den Niederländern und Deutschen entgegengesetzten Bestreben die Italiener ausgegangen sind.

Schon in Paris hatte ich vor den wenigen deutschen Gemälden, die dort zu sehen waren, ähnliche Gedanken gefaßt. Wie freute ich mich, jetzt noch andere wichtigere hinzufügen zu können. Selbst heute mag ich mich von diesen Vorstellungen nicht lossagen, und so vergönne mir, auch ihrer flüchtig zu erwähnen. Dann aber müssen wir wiederum auf Raphael zurückblicken. In seinen Gestalten, so weit sie im Kreise der Religion in seliger Befriedigung umherwandeln, wird die trennungslose Vereinigung des gotterfüllten Innern und der gottdurchdrungenen ganzen äußeren Gestalt nur dann erst möglich, wenn das menschliche Herz alles Dunkel weltlicher Zwecke und Wünsche in sich ausgelöscht hat, um sich in dem reinen Licht verklärt zu empfinden. Je mehr es sich hingibt, desto ergreifender steigt die Hoheit, je mehr das Heiligste in Fleisch und Blut liebend hinabsteigt, desto lieblicher erscheint die Grazie wonnevoller Anmuth. Darin liegt der wunderselige Reiz der Raphael'schen Gemälde. Wir schauen in den Himmel, aber er ist

auf Erden; wir leben in der weltlichen Gegenwart, doch alle Sorge für Weib und Kind, für Gewerb, Handel, Stadt und Vaterland, die Noth des Krieges, das betriebsame Gewühl im Reichthum des Friedens, alle die tausend Erfahrungen, welche in Freude und Schmerz der Wechsel des Irdischen jedem tüchtigen Sinn dauernd einprägt, wir müssen sie alle vergessen, wenn wir in Raphaels Welt ganz heimisch werden wollen. Um diesen reinen Erdenhimmel ist es dem werkthätigen, handelsreichen Niederländer nicht zu thun. Bei aller Innigkeit treten uns seine Gestalten in markvoller Lebenskraft entgegen; Männer, die für das Gemeinwohl klug gerathen, für die Ihren thätig gesorgt, und treu in jedem Berufe, ein festgeschlossenes Leben durchgekämpft haben, stehen vor uns da; Frauen reihen ihnen sich an, in kleinerem Kreise in Haus und Hof von gleichem Fleiß und emsiger Rührigkeit; Mädchen zu ähnlichen Aussichten und Wünschen von Kindheit auf erzogen; und wie andächtig nun auch alle in sich hineinschauen mögen, die irdischen Zwecke, deren Bild sich auf ihren, von Lebensmühe gefurchten und doch in gesunder Freudigkeit frischen Gesichtern widerspiegelt, geben sie niemals auf; das weltliche Daseyn mit seinen Rechten, seiner Plage und Freudigkeit hat sich schon Geltung erkämpft, und wenn es auch durch den Segen des Glaubens erst seine rechte Heiligung erhält, so tritt es dennoch gegen das Kirchenleben nicht in den unsichtbaren Hintergrund zurück.

Freilich liefert auch die vorraphael'sche Epoche ähn-
e Gestalten; doch sie gewinnen im Verlaufe der
ienischen Malerei nur die Bedeutung, daß sich in
en die Fülle und Energie der Charaktere langsam
hr und mehr verzehrt, damit der Mensch endlich
Heiligsten allein, wie das Heiligste in dem gerei-
ten Glanze irdischer Wirklichkeit lebe. Und wenn
die Italiener, indem sie auf diesen Punkt zu-
eiten, ihn zu erreichen und wieder zu verlassen
angen, unabhängig von religiösen Vorstellungen,
) andere Gebiete berühren, so geben ihnen diese
noch keine Breite eines mannichfachen Stoffes; das
erthum mit seiner Geschichte und Mythologie und
Porträt bleibt fast ihr ausschließlicher Zufluchts-
Den Deutschen und Holländern dagegen öffnet
, als sie aus dem Bezirke der Religion heraus-
eten wagen, nun erst der unerschöpflichste Reich-
n, die landschaftliche Natur in allen ihren tau-
fältigen Unterschieden, das menschliche Leben in
en hohen und niederen Sphären, seinem Ernst
seiner Komik drängt sich zu alleiniger Auffassung
us, alle Stadien e nischer Geschicklichkeit werden
unnachahmlicher Meisterschaft durchlaufen, und
wenn die niederländische Kunst sich der italieni-
n nachbildend unterwirft, verliert sie mit ihrer
bstständigkeit in steigendem Maße die Kraft, mit
fernabliegenden Vorbildern einen siegreichen Wett-
t bestehen zu können.

Schon am nächsten Tage saßen wir wieder vertraulich in der bequemen Diligence nebeneinander. Kein lautes Wagengerassel störte uns, auf der ebensten Straße fuhren wir durch waldbewachsene Wiesengründe hin, und selten nur zeigten sich und schwanden im Hintergrunde sanftbegränzende Hügel. Kaum aber hatten wir Brabant überschritten, so ward auch die Gegend immer flacher, bebauter, heiterer und grüner, und als wir in Gent einfuhren, jauchzten wir hier schon voreilig über jeden blankgeputzten Kessel und jedes irdene Geschirr, denn überall fiel uns Tenier und Adrian von Ostade ein, nach dessen Gesichtern wir umherblickten. Desto überraschender ward ich ergriffen, als ich nach kurzer Erholung vor der van Eyck'schen Anbetung des Lammes stand. Aeußerlich beschreiben, dem Innern nach schildern, in seiner Vollendung mit Worten veranschaulichen mag ich dieß Wunderwerk nicht; aber hier schon mitten im glücklichsten Anschauen ward mir der Geist dieser weithin herrschenden Maierbrüder so lebendig, daß ihre übrigen Werke, die ich später nach und nach sah und wiedersah, mir alle nur die zuerst hergeströmten Gedanken bestätigten. Und wirklich durchschreitet auch dieß eine Bild den ganzen Kreis der religiösen Weltanschauung, welche jene mit einer großartigen Redlichkeit des Gemüths und technischen Vollkommenheit darzustellen wußten, wie sie ohne beglaubigte Vorschule auf so plötzlicher Höhe einzig in der Kunstgeschichte dasteht.

Die Geburt, das Leben, Lehren und Leiden, die

Verklärung und Auferstehung Christi, die Marter der Heiligen, Stoffe des alten Testaments, der Evangelien, der Apostelgeschichte oder spätern Legenden, machen nicht den eigentlichen Gegenstand der van Eyck'schen Gemälde aus. Dagegen stellen sie Gott Vater oder Christus in ganzer Gestalt oder als Brustbild im Typus jenes wechsellos hohen Ernstes vor uns hin, den nur die frühere byzantinische Periode gefunden und ausgebildet, die ächt italienische Malerei aber verlassen und nicht wieder in sich aufgenommen hat. Doch bringt van Eyck zu dieser unabänderlichen Ruhe und Heiligkeit den Ausdruck tiefer Persönlichkeit hinzu, in welcher Gott sich selber geistig als die einzig unendliche Herrlichkeit, Gerechtigkeit und Güte weiß und will.

Anbetungswürdig sind diese Gestalten mit ihrem ewig gleichen Antlitz, das die ganze Weltdauer hindurch keines andern Ausdruckes fähig scheint, zur Anbetung ausgestellt. Und so hält nun auch Maria zu dem ähnlichen Zwecke das Christkind auf ihrem Schoß. Neugeboren und steif sitzt es da, jeder sinnlichen Schönheit und jedes Reizes fast absichtlich beraubt, männlich ernst, bald gewaltiger, bald milder, voll ausschließlicher Mitempfindung jedoch und Liebe für Maria niemals. Denn der eigentliche Inhalt, der uns in diesen Gemälden ergreifen soll, ist die Anbetung Gottes. Doch nicht etwa in dem frommen Sinne der Verehrung, zu welcher sie nur, um alle Könige aus dem fernen Morgenlande des Herrn mitfeiernd'en, sondern als Anbetung überhaupt die volle Breite der Reiche im

innersten Grunde des Herzens beim Anblicke Gottes sich selber zu dem Tempel weiht, in welchen er seinen Einzug halten könne. Den Geist der Andacht ihrer eigenen Zeit unter den eigenen Mitbürgern in deren sinnvollsten Gestalten auszusprechen, bleibt unbewußt das höchste Ziel dieser Meister. Da ist nun von keiner strengen Buße oder engelklaren Seligkeit und frommen Verzückung und Leidenschaft die Rede. Blicken wir den treuen Charakteren ins Herz, die van Eyck uns schildert, so müssen wir gestehen, die wackern Bürger, die tapfern Ritter, die edlen Fürsten, Könige und Kaiser, die Priester und Heiligen, alle erscheinen als von Hause aus gut, sie haben von jeher, wenn auch in enggezogenen Kreisen, das Rechte gethan, und eine Welt von Zwecken in sich gehegt und voll Kraft und Besonnenheit ins Werk gerichtet. Jetzt aber feiern sie beim Anblicke Gottes, der sich, gleichgültig in welcher Form, ihrer Anschauung darbietet, nach so vielen Werkeltagen, den Sonntag ihres Gemüths, und tief in sich zurückgedrängt empfinden sie, daß die Wahrheit alles sonst Gewußten und Gewollten vor ihnen stehe; der Lärm ihrer früheren Thätigkeit verstummt vor dem stillen Gedanken an den Erlöser; dem verwirrten Gedränge des Tages enthoben, staunen sie ihn an[illegible] der ernsten Verwunderung vor dem Wunder, [illegible]den wunsch geworden; in sich selber versunk[illegible] auf so plötzlicher [illegible]losem Sinnen auf das Echo ih[illegible] dasteht. [illegible]dem schwebenden Ausd[illegible]eburt, das Leben, Lehren und Le[illegible]er fremd,

und es eben ſo als das Wunder ihrer eigenſten, vertrauteſten Natur zu fühlen. So beten ſie willenlos von einer Macht getrieben an, welche ſie nicht ergründen, doch ihr ſich, ohne zu fragen und zu forſchen, glaubensvoll in erſchreckender Freude oder gefaßter Andacht hingeben. Und nur wo es der Gegenſtand ſelber, wie bei dem Zuge der Einſiedler und Pilger zur Anbetung des Lamms, forderte, iſt auch der Ausdruck von Brutalität, ſtierender Dummheit und weltlicher Pfiffigkeit, von Begier, neidiſcher Bosheit und wildem Trotze nicht vermieden, um die Kraft der einſamen Buße in ihrem Siege über Sinnlichkeit und Laſter in deſto vollerem Glanze kund zu thun.

In dieſer Welt nun aber des innern Glaubens fehlt jede Darſtellung beſtimmter Handlungen und ihrer leidenſchaftlichen Kämpfe, welche in Stellung, Geſichtszügen und Gebärden dramatiſch ſich ausdrücken könnten. Lyriſch in ſich beſchloſſen, weder ſteif und erſtarrt, noch im Innern und Aeußern frei und lebendig bewegt, ſtehen die Geſtalten da, oder ziehen in epiſcher Gemeinſamkeit und doch in ſich vereinzelt aus allen Ländern und Zonen auf ihrem Wege zu dem allgemeinen Mittelpunkte ihrer Anbetung nachſinnend dahin. — Die bunte Farbenpracht der köſtlichen Gewänder, der milde Schein der Perlen, die funkelnden Edelgeſteine, der Glanz der Krone und Purpurmantel der Herrſchaft ſchmückt ſie nur, um alle Herrlichkeit der Erde am Feiertage des Herrn mitfeiernd darzubringen, und da nun überhaupt die volle Breite der menſchlichen

Gegenwart, von Religion durchzogen, ihren Platz gewinnt, so ist in ähnlicher Art auch die äußere Umgebung der Natur mit Liebe und Frömmigkeit aufgefaßt. Klar und reinlich dehnen Land und Meer, Berg und Fluß und Thal, Wiesen und Wälder sich hin, heitre Städte breiten sich behaglich aus, und strecken die Giebeldächer ihrer Häuser hoch empor, an dem architectonischen Schmuck zierlich ernsthafter Kirchen fehlt es niemals, und in wunderbarem Gemisch wechseln die traulichsten Gegenden, in denen jedes stürmische Gemüth, um Frieden zu finden, sich Hütten bauen möchte, mit phantastischen Formen von Felsen und Gebirgshöhen; die heimathlichen Sträucher, Bäume und Blumen blicken uns freundlich an, und doch heben auch Palmen ihre Häupter, und Orangenbüsche mit halbgereiften Früchten entfalten ihr feines Gezweig und ihre spitzigen Blättchen. Solch reine Bläue des Himmels, solche himmelspiegelnde Krystallströme, solche saftige Frische des Grüns ist nicht wieder gemalt; nur leichte Silberwölkchen schwimmen zartgekräuselt in dem tiefen Blau, kein Windhauch streicht durch die friedlichen Gefilde hin, und ein ewiger Glockenklang allein scheint die lautlose Stille andächtig zu beleben. Die ganze Natur, gleich als verstände sie, was mitten in ihrer Herrlichkeit vorgeht, liegt wie in anbetendem Danke stumm und befriedigt da.

Und nun in allen diesen Bildern, welche Empfindung und Treue, welch unverdrossener Fleiß bei der Ausführung des Höchsten und Geringsten! Die dien-

bendſte Pracht der Farben, die genaueſte Beſtimmtheit und Sonderung, und doch die befriedigendſte Harmonie und Verſchmelzung, die unübertroffene Meiſterſchaft des Pinſels, und doch in Allem und Jedem eine Beſcheidenheit und Milde, welche auch für das gelungenſte Werk der eigenen Erfindung und Vollendung Gott allein die Ehre läßt; überall tiefe Wärme des Gemüths, doch nirgends von Außen und Innen ſüdliche Gluth; durchweg Weite des Geiſtes und doch wieder eine gewiſſe einengende Beſchränkung, denn die Ahnung der Gegenwart Gottes ruft leiſe jeder ſelbſtſtändigen Kraft und Fülle zu, in der eigenen freien Bewegung einzuhalten, und eine heilige Ruhe der Verſenkung feſſelt die geſammte Welt zu geheimnißvoller Verſchwiegenheit. —

Kaum hatten wir in Erfahrung gebracht, daß in Brügge ähnliche Bilder zu finden ſeyen, wie ſie uns in Gent ſo über alle Maßen erfreut hatten, als ich auch ſchon mit zweien der Freunde auf dem Wagen ſaß; die beiden andern, mehr lebens- als kunſtfroh, zogen es vor, nach Antwerpen vorauszueilen. Der Herbſtabend war prächtig, die Gegend ein Abbild ſegensreicher Betriebſamkeit. Der Stadt zunächſt hörten die Dörfer und Felder, jeder Art ſtädtiſcher Nahrungsmittel gewidmet, nicht auf; dann den gradlinigen Canal entlang, der nach dem Ziel unſerer Reiſe führte, zogen ſich wieder nach allen Seiten die grünſten Wieſen hin, mit Baumgruppen ſorgſam bepflanzt, und wechſelten

mit Marſchland, bis wir an unzähligen Mühlen, Ortſchaften und Landhäuſern vorüber endlich vor Sonnenuntergang noch in Brügge anlangten. Wir fanden die Straßen wenig bewohnt, der große Marktplatz war rings mit Gras bewachſen, nichts erinnerte an die heutige Gegenwart, und wir konnten uns ganz in vergangene Jahrhunderte zurück verſetzen. Keine Stadt ruft vollſtändiger als Brügge, dem äußern Anblick nach, das Bild des Mittelalters lebendig wieder hervor. Noch an demſelben Abende, im letzten Scheine des ſcheidenden Tages, durchliefen wir die Kirchen, und durften uns nach dem, was wir mehr ahneten als ſahen, auf morgen den höchſten Genuß verſprechen. Er blieb nicht aus. Treffliche van Eycks und die unvergleichlichſten Bilder Hemlings übertrafen die kühnſte Hoffnung; unſer Eifer bei den karg zugemeſſenen Stunden, unſer Erſtaunen und Entzücken war gränzenlos, ja zuletzt wußte ſich der kunſtliebende Pariſer Freund kaum mehr zu faſſen. Sein ärztlicher Beruf ſchien ihm ein verfehlter Lebenszweck, der Kunſt allein ſich zu widmen und mit friſchem Muth und vollem Herzen, wo möglich im nächſten Augenblicke ſchon, ſelber Hand ans Werk zu legen, und drauf los zu malen wäre ihm der einzig übriggebliebene Troſt geweſen. Auch mir erſchien nichts wünſchenswerther, als mein Leben für immer dem Studium dieſer Meiſter zu weihen, und auch mein anderer Begleiter, deſſen kalte Ruhe uns bisher zu häufigem Aergerniß gereicht hatte, ward von einer plötzlichen Begeiſterung übermannt, die er ſich von dieſem Tage an

fürs ganze Leben bewahrt hat. In der That verdrängten auch die Hemling'schen Gemälde selbst die Genter Altartafeln fast ganz aus meinem Gedächtniß. Machte jene Welt der Anbetung auf Ehrfurcht und Verehrung Anspruch, so vermochten die Bilder dieses meisterhaftesten Nachfolgers zu der hingebendsten Liebe zu fesseln. Die Hoheit und Macht zwar der Phantasie war verschwunden, aber der mildeste Ernst zog zu desto traulicherer Nähe heran. Die Charaktere, individueller noch als die van Eyck'schen mitten aus der Gegenwart des Malers entnommen, zeugten von der schönsten Sanftmuth und Stille; regungslos stehen die Gestalten da, oder sind aufs Knie gesunken, ihr Haupt neigt sich bescheiden nieder, und wie sie nur das innere dunklere oder hellere Dämmern und Aufleuchten des reinsten Glaubens ausdrücken, scheint es, als müßte ihren Zügen dieser eine Ausdruck nun auch unveränderlich bleiben. Denn ihr früherer Muth des Handelns und Schaffens, die Lust an weltlichem Verkehr ist ihnen verzehrt; die unendliche Kraft sinnender Andacht, welche in das Geheimnißreiche am tiefsten sich versenkt, entspricht allein noch dem Bedürfniß ihres Herzens. Der Schauer der Freude und des seligen Schreckens bei der sichtbar unsichtbaren Gegenwart Gottes bewegt sie nicht, aber der leise Zug einer bewußtlosen Trauer zieht sich durch ihre ruhige Frömmigkeit hin, und rührte mich unendlich. — In andern Bildern und Gestalten erschien mir Hemling als der recht eigentliche Maler innerer Bekehrung. Wie mannichfaltige Darstellungen ge-

marterter Heiliger fand ich hier nicht nebeneinander, in denen die gelungenſten Figuren gerade die zuſchauenden Heiden ſind, welche beim Anblick des gottergebenen duldenden Muthes die Wirkung des wahren Glaubens mit jedem Grade der Steigerung in ihrer geheimſten Bruſt zu fühlen beginnen. Hätte ich der Bekehrung früher bedurft, vor dieſen oder keinen andern Bildern würde ich ſie haben vollbringen können. Auch die Kreuzigung und Grablegung, und was noch ſonſt in dieſen Kreis hineingehört, war in ähnlichem Sinne behandelt, doch überall mehr noch als in van Eyck'ſchen Gemälden die ſtille Lyrik des frommen Gemüths, oder die freundliche Breite epiſcher Entfaltung vollendeter als jede Art leidenſchaftlicher Ausbrüche dargeſtellt.

Vergebens aber würde ich den Fleiß der Ausführung, die Nettigkeit und zierliche Reinlichkeit, die Sorgfalt und kindliche Naturtreue an jedem Halm, jedem Kieſel in den klaren Bächen, jedem Baum und Buſch zu ſchildern verſuchen. Die Nachahmung der Trachten, der Zeuge, der Waffen ſchien mir unnachahmlich, die klare Pracht der Farben unübertreffen, und die Sonntagsruhe der Natur ſo geheimnißvoll, ſtumm und heilig, daß ich Berg und Thal, Ströme, Felder, Himmel und Meer mit andern Augen nie wieder hätte betrachten mögen. — Dennoch mußten wir alle dieſe Schätze ſchon nach wenigen Stunden verlaſſen, um Nachmittags wieder in Gent zu ſeyn. Unterwegs drehte ſich die Unterhaltung immer wieder um dieſen genoſſene Freude. Bei der Höhe unſerer eigenen

Begeiſterung erſchien es uns nun nicht länger mehr erſtaunenswerth, daß faſt ein Jahrhundert hindurch in Technik und Auffaſſung die Malweiſe von Eycks für eine ununterbrochene Reihenfolge von Schülern das unveränderte Vorbild bleiben konnte. Selbſt daß die urſprüngliche Kraft dieſer erſten Meiſter umwandelnd in die Maierſchulen zu Köln eindrang, um deren beginnende charakterloſe Verblaſenheit zu erſtärken, war uns erklärlich; in gleicher Weiſe lobten wir die kleine Zahl der Oberdeutſchen, welche dem Geiſte nach wenigſtens dem gleichen Typus folgten, und nur allzugern hätten wir uns bei den weſtphäliſchen Schulen umgeſehen, um eine ähnliche, wenn zwar ſchwächere Entwicklung auch dort zu bewundern. Umgekehrt wie Petrarca in der mittelaltrigen Lyrik ſich zuerſt dem Geiſte der Alten nicht entzog, und nun in ſelbſtſtändiger, obſchon einſeitiger Vollendung einen neuen Ton anſchlug, der Jahrhunderte hindurch in Italien und ſelbſt in Spanien und England mächtig nachklang, ſo ſchienen uns van Eyck und Hemling für die deutſche Malerei des Mittelalters, unabhängig von der römiſchen Kunſt, die reinſte Form mit ſo vollſtändiger Beſtimmtheit ausgeprägt zu haben, daß für die ſchwächeren Talente nur noch eine Nachbildung übrig blieb. Erſt in der Weite und Dauer dieſer Herrſchaft feierten wir den ganzen Triumph ihrer Fülle und Gediegenheit, und verfolgten nun ohne Schmerz das allmähliche Verſchwinden der religiöſen Tiefe und individuellen Charaktere, denn zuletzt entſchädigte doch immer noch dieſelbe Eigenthümlichkeit der landſchaft-

lichen Natur, wenn ſie auch endlich für die heilige Geſchichte nur noch den Raum eines heiligenden Schmuckes übrig läßt. —

Wie erfreut waren wir deßhalb, daß wir in Gent wieder angelangt nach ſolchem Blick auf das Ende dieſer Richtung uns noch einmal an den Meiſterſtücken ihres Urſprungs entzücken durften.

Den ganzen Abend und einen Theil der Nacht hindurch brachten wir ſchreibend zu, um die raſch aufeinander folgenden Anſchauungen und Gedanken ſo klar als möglich feſtzuhalten, und dennoch waren wir ſchon lange vor Tagesanbruch auf dem Wege nach Antwerpen, wo wir die Freunde anzutreffen eilen mußten. Die Reiſe in der nebligten Herbſtkälte fiel uns höchſt beſchwerlich, doch als der Morgen graute, und die Luft ſich zu erwärmen begann, ermunterten wir uns ſchnell zu erneutem Genuſſe. Wie durch einen meilenlangen Gemüſegarten fuhren wir windſchnell von Dorf zu Dorf, von Städtchen zu Städtchen, an Kohlfeldern, Hanfbeeten, hochaufgeſchoſſenen Hopfenlauben und Kornſtrecken vorüber, alle durch Hecken und andere lebendige Wände zu kleinen Aeckern reinlich abgegränzt und in dem vollen Reichthum des Gedeihens; dann nahm uns wieder ein herrlicher Laubwald mit den ſchönſten Baumalleen auf; bald hatten wir auch dieſen bereits im Rücken, da öffnete ſich plötzlich eine gränzenloſe wohlbeweidete Wieſenebene, weit hingedehnt lag in ihrer Mitte Antwerpen vor uns da, und nun wußte

das Auge nicht mehr, ſollte es dem meerbreit vorüberſchreitenden Strom in ſeinem beflügelten Laufe zum Meer, oder dem Thurme der Kathedrale in ſeinem langſam ſteigenden Aufſchwung zum Himmel folgen.

Erſt nach vielem Umherſuchen fanden wir die Freunde. Je mehr wir beim Willkommen ſchon von den Brügger Herrlichkeiten erzählten, deſto ungläubiger ſtellten ſie ſich, und rühmten nur neidiſch die hieſigen Wunderwerke der Kunſt und Natur. Nun traf uns die Reihe des Unglaubens, und beſtätigte ſich in der nächſten Kirche noch mehr, in welche ſie uns führten. Kaum aber hatten wir die ſtädtiſche Gemäldeſammlung erreicht, ſo war jeder Unglaube völlig verſchwunden. —

Eine ganz neue Kunſtwelt that ſich mir auf, als ich vor Quintyn Meſſys Grablegung ſtand. Dieſelbe innere Fülle der Charaktere als bei van Eyck und Hemling; hier aber theils in komiſcher Mißgeſtalt mit boshafter Rohheit gegen alles Heilige gewendet, theils ſo tief mit reinem Gemüthe in Gott und in die Geſchichte ſeines Lebens und Todes verſenkt, ſo ganz in ihn verſchlungen, daß dieſe Geſtalten zuerſt es wagen dürfen, nach Deutſcher Weiſe das innere Gemüth Gottes ſichtbar in ſeinem wirklichen Wandeln, Leiden und Sterben auf Erden ungeſtraft auszuſprechen. Kein Bild hat ſich meinem Gedächtniß unauslöſchlicher eingedrückt als dieſes. Noch heute ſteht es ſo klar vor mir, daß ich jetzt wider Willen ſogar davon erzählen möchte. — Der wunderbar namenloſeſte

Schmerz nicht leidenſchaftlich heftig nach Außen, aber tief bis in den innerſten Abgrund all ihres Daſeyns hinein, durchzieht in reicher Abſtufung jede Figur des Mittelbildes. Denn vor ihnen liegt Chriſtus, der lebendige Sohn Gottes, todt mit erſtarrten Gliedern ausgeſtreckt da, die Augen geſchloſſen, in allen Zügen weder die ewige Grabesruhe, noch die Marter des Todes, aber ein unendliches Leiden, das ihn durch und durch allmählich in ſteigender Pein bis zum Hinſcheiden in widerſtandsloſer Duldung durchzittert hat. In zwei Gruppen ſtehen und knien die Klagenden um ihn her. Rechts ein kräftiger Mann, der die Wunden des Hauptes betrachtet. Eine ganze Welt von Thätigkeit, Arbeit, Mühe und Befriedigung ſpricht aus dieſen Zügen, aber die Noth des ganzen frühern Lebens, die Hoffnung und Freude des künftigen fließt in den bitterſten Schmerzesthränen über den blutenden Entſeelten hin. Auge, Mund, Kinn und Wangen, alles iſt ein Schmerz, und dieſe Züge ſcheinen ſich nun für immerdar nicht wieder erheitern zu können. Ein wackerer Kriegsmann daneben, die Dornenkrone in der Hand, ſchreckt faſt zurück vor dem unbegreifbar Entſetzlichen, daß dieſe Stacheln die Stirn Gottes zerfleiſcht haben. Zu ſeiner Seite mit ruhigerem Schmerz beugt Johannes ſich über Jeſus hin, deſſen Tod er nur wie ein ewig frei gewähltes Schickſal zu beklagen vermag. Mit liebender Theilnahme unterſtützt er die händefaltende Maria, die in dem Sohne ihr Alles verloren hat; ihre hingeſchwundene Jugend blickt

lickt noch in Spuren vollendeter Schönheit aus ihrem Antlitz hervor; ſie war ein ganzes Weib, ſorgſam für ihr Haus, für die Ihren, und dieſe Liebe, dieſe Sorge weint ſich nun mit unermeßlich banger Klage in dem nie endenden Schmerz über den Tod des Sohnes aus. Den neſten Ausdruck aber zeigt ein Greis, der halb hinter Chriſtus knieend, den Leichnam in ſeinen Armen hält. Mit ſinnenden Blicken ſchaut er hinaus, in den Wangen und Augen weilt noch ein unausſprechliches Leiden, doch der Mund iſt leiſe wie zu ſanften Worten des Troſtes geöffnet, und ein ſtilles Lächeln umzieht ihn wie die Ahnung der nahen Auferſtehung.

Zu Jeſus Füßen, in einer zweiten Gruppe, ſind die Weiber bereits geſchäftig den Leichnam des Herrn zu ſalben. Maria Magdalena zu ſeinen Füßen hingegoſſen, ſucht mit ihrem Haar die blutenden Wunden zu trocknen; Eliſabeth, die Aelteſte von Allen, ſteht in lebensklarer Faſſung betend hinter ihnen.

Mit welch anderm Ausdruck dagegen ſchneidet die ſchnöhliche Gattin des Herodes auf dem rechten Flügelbilde, in vollem Genuß ihres befriedigten Haſſes, das blutende Haupt Johannes des Täufers an, und oben von einer Tribune herab muſiciren Spielleute dazu; komiſch widrige Geſellen, mit ſchnödigkeitſeligen Geſichtern. — Auf dem linken Flügel wird unterdeſſen Johannes, der Evangeliſt, in Oel geſotten; voll Schmerz blickt er gemartert um Troſt flehend zum Himmel. Im Vordergrunde aber geht's deſto luſtiger her. Ein vermegen täppiſcher Henkersknecht hat über das eine

Bein die Feuergabel gelegt, um mit Aufwand aller seiner Kräfte ein neues Bündel Holz in das Feuer zu werfen, während ein Zweiter ein anderes Bündel Ruthen zu theilen beschäftigt ist. Fast hört man sie ausgelassen auflachen, und mit brutalen Späßen den Narren verspotten, der dort oben sich sieden und braten läßt. Wie stumm und in sich gekehrt, ohne Freude und Spott, der Pflicht ihres Dienstes unterworfen, stehen dagegen bei ähnlichen Darstellungen die Marterknechte in den Hemling'schen Bildern da. In dem unsrigen aber blickt auch Domitian hinter dem Kessel, unbekehrt auf seinem weißen Rosse nur mit finsterem Zorn auf den gemarterten Jünger herab; der Krieger, der das Pferd seines Herrn hält, betrachtet neugierig das brodelnde Oel; ein lachender Bube ist auf den naheſtehenden Baum geklettert, um das vergnügliche Schauspiel bequemer von oben her zu sehn, und nur ein redliches Jünglingsgesicht neben Domitian glaubt an den Heiligen; doch ist schon ein Anderer mit langgespitzter Nase, die personificirte Sophistik, eifrig bemüht, ihm an den fünf Fingern herzuzählen, mit dieser Heiligkeit sey es nichts, indeß zwischen beide ein wildes Sklavengesicht hindurchstiert, und zwei andere Krieger auf der entgegengesetzten Seite in demselben Wortstreite des Glaubens und Zweifels begriffen sind. —

Obschon die karge Zeit immer schneller verschwand, konnte ich mich dennoch von dem Bilde nicht trennen, und kehrte von allen übrigen immer wieder zu diesem einen zurück. — So waren denn die Niederländer,

ren Hause aus bei andachtsvoller Frömmigkeit dem Weltlichen zugewendet, zuletzt bis zur Darstellung widerstrebender Gottlosigkeit durchgedrungen, und streiften so dasjenige an, was ich früher schon in oberdeutschen Bildern und Kupferstichen in den stets wiederholten Passionsgeschichten so häufig mißbilligend bewundert hatte. Wie lebhaft erinnerte ich mich der Stiche und Holzschnitte Martin Schöns und Albrecht Dürers. Meisterhafter noch als Quintyn wissen diese mit erfindungsreicher Keckheit die menschliche Wuth, den Neid, Spott und Hohn gegen Gott, das freudigste Rachegefühl oder die beseligte Seligkeit bei seiner Marter, theils in Gestalten darzustellen, deren absichtliche Häßlichkeit in sich selbst schon, Christus gegenüber, ihr Verdammungsurtheil vor sich herträgt, oder mit der Energie der Komik das im Innern Sündliche, in der Gestalt Widrige durch sich selber siegreich bekämpft, oder heiter vernichtet. Nirgends ist das mißgeformte menschliche Gemüth kunstgemäßer durch äußere Mißbildung gezeichnet, und dennoch in den langgespitzten oder breitgeklatschten, herunterhängenden oder aufgestülpten Nasen, dem breitgesperrten Maul und struppigem Haar, den hervorstechenden Backenknochen und dem vorgezerrten Kinn, und in dem tölpelhaften, wenn auch frei bewegten Gliederbau, mit krummen Füßen und fratzenhaften Mienen, durch derbe Komik kräftiger aufgelöst.

Doch ich durfte mich bei diesen Erinnerungen nicht aufhalten, denn eine neue Richtung, obschon sie mich wenig befriedigte, nahm meine volle Aufmerksamkeit

wenigſtens in Anſpruch. Die Antwerpner Sammlung iſt hauptſächlich an Bildern ſpäterer Niederländer reich, welche im Anfang des ſechzehnten Jahrhunderts nach Italien zu wandern begannen, um in der Fremde vergeblich einen Erſatz für das zu ſuchen, was ſie in der Heimath verloren hatten: die alte Innigkeit des frommen Gemüths und die ſchöpferiſche Kraft nationaler und künſtleriſcher Eigenthümlichkeit. Da gibt es nun oft ein ſeltſames Gemiſch, und öfters noch gilt es einen ſchweren Kampf, denn es ſind unverträgliche Extreme, die ſich verbinden ſollen. Wirklich kommt nun auch ſtatt voller Vereinigung ſtets nur ein Zwieſpalt oder der Sieg des Fremden über das Einheimiſche zum Vorſchein. Kaum war ich erſt ſo weit orientirt, ſo ſah ich den armen Renegaten mit wahrer Schadenfreude näher ins Angeſicht. Die Einen, noch tüchtig ausgerüſtet mit der Technik ihrer Lehrer, gleich dieſen charaktervoller Alltagsgeſichter gewohnt, und mit häuslichem Beiwerk und traulichem Local ohne viel umgeſtaltende Phantaſie in ihren Gemälden zufrieden, ſehen und ſtaunen in Italien die Meiſterwerke an, ohne die freie Schönheit der vollendeten Form faſſen, und den eigenen Blick und Sinn mit dem fremden vertauſchen zu können. Andere, beweglicher ſchon, wechſeln in wunderbarer Mannichfaltigkeit ab; bald ſchaut dieſer, bald jener der berühmteſten Italiener aus ihren Bildern heraus, bald ſind ſie wieder ſich ſelber treu; die Redlicheren aber und Kräftigeren unter ihnen laſſen den inneren Widerſtreit ihres Beſtrebens als verſöhnungsloſen Kampf auch äußerlich

hervortreten, bis nach und nach die alte vaterländiſche Sinnesweiſe mehr und mehr zurückweicht, und nun ie bisherige Meiſterſchaft ſich ganz zur Nachahmung nterwerfen muß, da endlich auch der letzte Reſt muthi- ger Selbſtſtändigkeit entſchwunden iſt.

Doch war ich ſo thöricht nicht mich lange über dieſe Auswanderer zu erzürnen. Im Gegentheil konnte ich ſie nur erſt getröſtet bald ſchon verlaſſen. Denn was auf er Flucht nach Italien immer leichtſinniger verzettelt ward, ging für die Malerei in keiner Weiſe verloren. Die fleißigen Holländer, wußte ich ſchon aus Paris her, ergriffen es mit einer Friſche des Geiſtes und einer wachſenden Virtuoſität des Pinſels, die jetzt in weltlichen Gegenſtänden um ſo leichter das Unglaubliche leiſten konnte, je mehr die geringere Tiefe des Gehalts es erlaubte und gebot, das ganze Gemüth und alle Sinnen auf die beſchränktere Vollendung ausſchließlich hinzurichten.

Du möchteſt Dich vielleicht wundern, wenn ich heute ſchon von Antwerpen wieder ſcheide, ohne dir vor- her noch ein Wort über Rubens und ſeine berühmte Kunſtabnahme geſagt zu haben. So will ich lieber ſelbſt eingeſtehen, daß hinter dieſem Schweigen eine Art Eitelkeit ſich verſteckt hält. Der bisherige Bericht betrifft zwar nur frühe Jugendgedanken und Empfin- dungen, die jedoch auf lange Zeit nachwirkten und alle ein gewiſſes Recht haben, ſich ohne Scheu ſehen zu laſſen; die Kunſthöhe aber, zu welcher Rubens ſich

emporſchwang, konnte mein Blick damals noch nicht erreichen, und was ich über ihn dachte und aufſchrieb, könnte ich kaum ohne Scham wiederholen. Die erſte Abneigung hatten mir die groſſen mythologiſch-allegoriſchen Bilder im Louvre eingeflößt, und da uns ein kunſtfaber junger Pariſer auch nach Antwerpen gefolgt war, der überall nur nach Rubens und wieder nach Rubens und van Dyck zu fragen wußte, ſo hielt ich um ſo hartnäckig ſtrenggläubiger an Hemling, van Eyck und Quintyn Meſſys feſt. Zwar mußte ich auch damals ſchon über die unbegränzte Weite jenes Genius erſtaunen, und zögerte nicht, ihn dreiſt ſeinem berühmten Vorgänger Michel Angelo, der Macht der Phantaſie wegen an die Seite zu ſtellen, mit welcher auch Rubens die verwegenſten Aufgaben der menſchlichen Geſtalt und Bewegung, ſtatt durch tyranniſche Machtſprüche, in ſtets ächter Freiheit der Kunſt zu löſen verſtand. Aber ich konnte mich nicht über die gemeine Natur zu ärgern aufhören, der er ſich gänzlich hinzugeben ſchien, oder ihr nur durch ein gleich ungenügendes Idealiſiren nach der falſchen Manier der ſpäteren Italiener zu entfliehen vermochte, ohne zu der vollen Mitte der wahren Schönheit hinzugelangen. Im Religiöſen hatte er für mich alle Tiefe verloren, und daß ihm an der äußeren Geſtalt mit ihren Knochen, Muskeln und Fleiſch mehr als an ihrem innerſten Herzensſchrein mit all ſeinen Gemüthsfächern gelegen war, nahm ich ihm ganz entſetzlich übel. Als Genre-Maler hätte ich ihm dieß ſchon eher verziehen, doch für die kleineren Kreiſe war er zu

hochfahrenden Sinnes, und nur in Darstellung gewaltsam durcheinander geschlungener Schlachten, Weltgerichte und Kreuzigungsqualen schien mir seine Gewaltsamkeit, obschon sie mich öfter zurückschreckte als anzog, dennoch bewundernswerth. Genug, in Einem Worte, ich war ein kunstreligiöser Thor, dem aller Sinn für die ächte Kunstheiligkeit im Profaniren religiöser Gegenstände abging. Mit der unverzeihlichsten Gleichgültigkeit übersah ich die energische Charakteristik jeder Art des Ausdrucks in ihrer lebensvollsten Individualität, wie jenen unbeschreiblichen Farbenreiz, in welchem der immer kühne Rubens als schöpferischer Meister schwelgt, alle Gegensätze zur höchsten Schärfe steigert, um sie durch die feinsten Mittelstufen naturgetreu, über die Natur hinaus, mit einer Wärme und Klarheit zu verschmelzen, welche nur die nie erkaltende eigene Gluth der Phantasie zu verleihen vermag. Aber dieß stets in ihm fortbrennende Feuer eben erkannt' ich in seinen Gemälden nicht. Dennoch gibt es außer Rubens keinen Maler, in welchem die großartigste Phantasie in der geflügelten Eil' ihres inneren Gestaltens der Hand und dem Pinsel immer voraus fliegt, mit genialer Keckheit, ohne je zu zaudern, Alles, was in ihr fertig ist, voll und ganz hinwirft oder herausschleudert, und nun in dem vollendeten Werke selbst ihr loderndes Feuer, ihre schaffende Thätigkeit fort und fort für alle Zeiten glühen und brennen läßt. —

Dieß Geständniß mag mich entschuldigen, wenn ich, wie gesagt, Antwerpen, ohne von Rubens zu sprechen, jetzt schon wieder verlasse. — Die Abfahrt war, wie

die Ankunft, höchſt erfreulich. Der breite ſpiegelebene Strom, am nahen Ufer das rege Gewühl um die ausgeladenen Waaren her, die müßig hin und wieder ſchlendernden Matroſen, im Hafen Hunderte von Maſten und Segeln, gaben, nach ſo viel Anſchauungen eines mühſam vereinzelten Fleißes, die Vorſtellung eines raſtlos durcheinander treibenden Verkehrs, und einer Welttheile verbindenden Schifffahrt. Die fernen Geſtade lagen im Nebel da, die Thurmſpitzen der nächſten Dörfer, die aus niedrigen Baumgruppen hervorragten, hohe Mühlen, die gränzenloſe Waſſerfläche, die braunen Schiffe und weißen Segel erinnerten mich lebhaft an van der Velde's Landſchaften, während die alten Gebäude der Stadt, und weit darüber hinausragend, das hohe Dach und der Thurm des Domes, die Giebelhäuſer, theils abgefärbt, theils mit reinlich gefugten Ziegelwänden, und davor einzelne rundgewölbte Bäumchen auf ſaftig grünen Raſenſtrecken, je mehr ſie in immer weitere Ferne entſchwanden, mir immer heller den Hintergrund van Eyck'ſcher Marienbilder ins Gedächtniß zurückriefen. Es gibt nichts Erquicklicheres, als in guter Geſellſchaft an heiteren Tagen eine bequeme Waſſerfahrt, und wenn nur die Dampfſchiffe nicht durch den ungeſchickten Schornſteinmaſt alles Maleriſche verlören, und durch das Maſchinenklappern ſtets an unſere proſaiſch gewerbsſluge Gegenwart mahnten, ſo wüßt' ich in freundlichen Gegenden keinen behaglicheren Reiſeaufenthalt. Zum erſtenmal nach vielen Tagen genoß ich weniger ruhiger Stunden. Die warme klare Luft kühlte ein friſcher

Seewind und kräuſelte die glänzende Waſſerfläche zu leichten Wellenflocken, immer unüberſehbarer breitete ſich der Strom, hin und wieder nur ragte eine Stadt, ein Dörfchen, eine einſame Thurmſpitze oder einzelne Bäume über die blauen Uferſtreifen hinaus, und ringsher ſah ich zum erſtenmal nichts als Himmel und Waſſer, und folgte mit ſehnſuchtsloſem Blick den ruhig vorübergleitenden Schiffen, wenn ſie mit geblähten Segeln, wie ſtille Schwäne von der leiſebewegten Fluth ſanft geſchaukelt, kamen und wieder verſchwanden. So vergingen die Stunden, und als wir nach einem reichlichen Diner Nachmittags neugeſtärkt zum Verdeck wieder emporſtiegen, fanden wir uns mitten in einem Meer reichbebauter und bevölkerter Inſeln; ſchon flogen wir vor Dortrecht vorüber, und es dauerte nicht lange, ſo waren wir in Rotterdam angelangt.

Welch eine Langeweile aber ergriff uns in dem neugebauten holländiſchen Venedig. In allen Straßen nichts als Canäle, kleine braune einmaſtige Schiffe mit ſchlaff herniederhangenden Segeln, nichts als Waſſer, Waaren, Handel, blanke Häuſer, gebohnte Eichenthüren, blitzende Meſſingklingen, zierliche Treppchen, Reinlichkeit, Kaufleute und ſcheuernde Mägde.

Und ſo ging es fort durch ganz Holland; überall geradlinig canalburchſchnittene Wieſen, mit Vieh beſäet und von Wald begränzt, Mühlenthürme mit klappernden Flügeln und Rädern, hinter regelmäßig gepflanzten Bäumen freundliche Landhäuſer mit reinlichen

Gärten und Krautfeldern; in den Städten wieder Canäle, Schiffe, Schiffer, Packträger, und überall Fleiß und Ordnung, und ein Waschen und Putzen, und Gott Natur und Mensch nur der Reinlichkeit wegen da, daß Einen ordentlich der Abwechselung wegen eine Sehnsucht nach Polen hätte befallen können. Erst in Scheveningen athmete ich wieder frei auf. Denn dort am Sonntagsabend ging es wenigstens am Strande lustig her. Wir ließen uns auf einem nahen Hügel den Wein und Knaster gleich den Uebrigen trefflich schmecken, und wunderten uns, daß uns der erste Anblick des Meeres nicht mehr verwundern oder begeistern und rühren wollte. Die Luft war still, der Himmel bedeckt, Gewitterwolken fern am Horizonte, die weite See ein Spiegel, und nur einzelne niedrige Wellen glitten um die Schifferboote über den weißen Sand dahin; links stand eine rohaufgeführte einfache Kirche, hinter uns blickten freundliche holländische Weiber und Mädchen, wie wir, auf das Meer hinaus, dicht vor uns wimmelte es von Männern und Knaben, Fußgängern und Reitern, und es war ein Kommen und Gehen, ein Sand, Gewölk und Seegeplätscher, eine Windstille und Meeresfläche, die auch in der Wirklichkeit nicht anders erscheinen konnte, als sie mich auf so vielen holländischen Landschaften so oft schon ergötzt hatte.

Die Holländer sind eine brave langweilige Nation, protestantisch ehrbar, fleißig und ruhig im Erwerb, in der Lustigkeit ausgelassen oder anständig steif, doch gehoben durch ihren früheren Republicanismus, und in ihrer

immer gleichen Ordnung bewegt und aufgeſchüttelt durch den Muth der Meerſchiffahrt und die Gefahren des Seekriegs, tapfer wenn es ihrer Nationalität an den Kragen geht, denn an ſich ſelber hält dieß Volk feſt, das Alles, was es iſt, ſeinem eigenen Fleiße zu verdanken hat; ihre Natur iſt ein Menſchenwerk, dem Meer entrungen mit dem Meere in dauerndem Kampfe, reich und grün, bebaut und belebt, freundlich, ergiebig und zugleich ſo eigenthümlich heimiſch, daß ich nun auch in Holland ſelber erſt die meiſten holländiſchen Landſchaftsmaler und mit ihnen alle die übrigen Meiſter recht kennen und verſtehen lernte, welche auf dieſem Boden, unter dieſer Umgebung, in dieſem Volke ihre eigene Nation und ſich ſelber malten und wiedermalten. — So war ich in Amſterdam, wo wir in wenigen Tagen bereits anlangten, bald genug eingewohnt. Mit vollem Eifer ergab ich mich jetzt noch einmal ausſchließlich dem Studium der Malerei. Hier waren die Rembrandt'ſchen Bilder zu Hauſe, welche in gewiſſem Sinne für Holland leiſteten, was Rubens für die Flamänder früher bereits mit umfaſſenderem Geiſte machtvoller zu bewirken angefangen hatte. Denn auch Rembrandt durchwanderte zwar den weltlichen, wie den religiöſen Kreis, um, was ihm in dieſem an Tiefe abging, in jenem durch deſto kernigere Gediegenheit zu erſetzen; aber die raſtlos ſchaffende Genialität in immer neuen Compoſitionen, das Studium der nackten Geſtalt und Gewandung, die verwegene Meiſterſchaft in Stellung und Muskelgewalt der Bewegung, blieben Rubens

unbeſtreitbares Eigenthum. Doch welch ein Maler iſt Rembrandt. Ein Maler im eigentlichſten Sinne, wie geſchaffen durch Farbe und Beleuchtung allein, Körper und Geiſt allverſtändlich ſprechen zu laſſen. Beinahe mehr als in Rubens noch bewunderte ich die Farbengluth der Phantaſie, wie ſie im beflügelten Schwunge durch jeden Pinſelſtrich hinlodernd das Größte und Kleinſte mit frecher Sicherheit faſt nur andeutet, um es durch den unbegreiflichſten Farbenzauber dennoch zu einer Fülle und Lebendigkeit herauszuarbeiten, deren Leben das Leben ſelber übertrifft. Und wunderbarer als ſein koloſſaler Nebenbuhler wußt' er die volle Naturtreue in Farben, Geſtalt, Mienen und Bewegung mitten in der kunſterfundenen, nur ihm gehörigen Beleuchtungsweiſe kräftig wirken und walten zu laſſen, und wendete ſich zu ſeiner ſtets wiederkehrenden Art der Färbung nur immer mehr herüber, um in ihr gerade alle Gegenſätze und räthſelhaft verſchmelzenden Uebergänge mit einer Kraft, Kühnheit, Wärme, und das tiefſte Dunkel durchleuchtenden Klarheit auszubilden, welche bisher noch über jede Nachahmung und keckſten Wetteifer in ſiegreicher Meiſterſchaft triumphirt hat.

Ich konnte mich an dieſen farbegebornen Geſtalten und ihrem dennoch geiſt- und markvollen Daſeyn nicht erſättigen, und ſchwor zum erſtenmal mit aufrichtigem Herzen die Grille ab, ſtatt auf die Tiefe der maleriſchen Behandlung, ſtatt auf die Poeſie der Färbung, Beleuchtung und jede Art techniſcher Begeiſterung, nur immer auf die geiſtige Tiefe des Inhalts zu blicken, und mir

ſo den bedeutungsreichſten Kunſtgenuß durch das anſcheinend Bedeutungsloſe der dargebotenen Gegenſtände mißliebig zu verkümmern. Nur durch dieſen ſchnell gefaßten Entſchluß ward ich jetzt zur Freude wie zum Urtheil über den Reichthum der ſpäteren holländiſchen Meiſter befähigt. Welch unabſehbare Fülle der Richtungen!

Nach allen Seiten hin tritt uns die ganze Unermeßlichkeit der Natur in der mannichfaltigſten Auffaſſungsweiſe entgegen. Zunächſt vermag ſie ſich noch der Mythologie, dem Paradieſe, den großen Thaten der Geſchichte nicht zu entreißen, und was als der eigentliche Gegenſtand und was als Staffage gelten ſolle, bleibt unentſchieden. Iſt dieß nicht mehr der Fall, ſo drängt ſich nun irgend ein Element, Waſſer oder Feuer, hervor, und bald ſteht das ganze Reich der Blumen und Früchte in bunter Farbenpracht vor uns da; bald wiegen alle Geſchlechter der Vögel ſich ringsher auf den Zweigen und wandern durch Gras und Gebüſch; ſeltſam wechſeln die grünen, gelben und blauen Farbentöne ab, und des ſauberſten Fleißes, der treuſten Nachahmung unerachtet, iſt dennoch der Kampf phantaſtiſch eigener Schöpfungen und der wahren Grundzüge der Natur ſtets ungeſchlichtet.

Dann aber wird dieß ächte Naturleben mit einer Tiefe und Hingebung erfaßt, die ſeit jener Zeit für immer entſchwunden ſcheint. Da iſt von keinen ſogenannten ſchönen Gegenden und großen Ausſichten die Rede; ein Raſenhügel, wenige Baumgruppen, ein Quell, eine Hütte, eine ſcheinbar bedeutungsloſe Ferne,

ein Blick durch Buſch und Wald, genügt; oder das kernige Granitgeſtein ſteht in altersfriſcher oder verwitternder Felſenkraft da, Fichten und Tannen heben und ſtrecken ihre nordiſch hohen Stämme und traurigen Aermzweige aus; das Spiel des Lichts, das fließende Leben der Wolken in ihrem ruhigen Ziehen, Sichſammeln, Thürmen und Zerflattern, das ſprudelnde Leben der Quellen, Bäche und Ströme, das Rauſchen der Waſſerfälle und modrige Verſumpfen der Teiche, das Flüſtern der Zweige, der würzige Waldduft, die Spiegelfläche des Meers, der Sand der Geſtade, der Kampf ſturmdurchwühlter an Felſenklippen brandender Wogen, majeſtätiſch hinſegelnde Schiffe, Boote vom Winde gepeitſcht, hier untergehend, dort gerettet; die heimathlichſte, ländliche und ſtädtiſche Umgebung, Canäle, Mühlen, Hütten, Dörfer — dieß Nächſte und Gewohnteſte in allem Wechſel der Tages- und Jahreszeit wird in ſeinem ausgeprägteſten Daſeyn ergriffen, getrennt oder vereinigt, und immer mit klarer Wahrheit und doch in ſtets verſchiedener künſtleriſcher Eigenthümlichkeit im eigenſten Geiſte der Natur nachbildend wiedergeboren. Die Talente vereinzeln ſich nur, um es in ſicherer Beſchränkung zu deſto einſeitigerer Vollkommenheit bringen zu können, und da iſt des Sonderns und Abgränzens kein Ende. Der Eine erwählt ſich das Gewild des Waldes, der Andere weidendes Rindvieh, Schafe und Ziegen, oder Schwäne und Enten, und was auf Seen und Flüſſen lebt und auf den Wellen der Bäche ſich ſchaukelt. Blumen und Früchte jeglicher Art,

Insecten, Muscheln und Gewürm, Alles findet seinen Meister, und Jeder verwächs't so ganz mit diesem Kreise seiner Wahl, als gäbe es in der ganzen Welt für ihn nichts Wichtigeres.

Dennoch wird über diese materische Vertiefung in die Gebilde der Natur das volle Menschenleben nicht vergessen. In Kriegerscenen und vornehmen Gestalten thut sich gleichsam die weltliche Andacht der Standesehre und des Ruhmes auf; häusliche Familienscenen locken uns traulich in ihren Kreis, und was sich uns darstellt, ist so portraitartig wahr, daß wir uns beim ersten Blicke schon bekannt und heimisch fühlen, so bürgerlich brav und redlich, daß uns selber ehrbar und rechtschaffen zu Muth wird. — Zuletzt aber kann sich denn doch das lebensfrohe Malerherz auch in diesem Ernste nicht mehr zufrieden stellen, und die bäurische Sonntags- und Alltagslust, Spiel und Tanz, Trinkgelage, Gezänk und Schläge; die ganze Kirmesnoth und Seligkeit in Schenken und Hütten, jede List und rüpelhafte Dummheit, heimliche Vertraulichkeit, die sinnlich offensten Späße und der trunkenste Jubel beginnt immer lauter und derber sich Luft zu machen. Welch eine eng beschränkte, und dennoch welch eine ganze Welt! Die Alten wie die Jungen, Buben und Mädchen, Männer und Weiber, die Menschen wie das liebe Vieh, Alles schreit und kläfft, springt und singt und jauchzt:

Uns ist ganz kannibalisch wohl
Als wie fünfhundert Sauen.

Noch einmal gewinnt jetzt der kernige Scherz in seiner naivsten Naturlaune eine um so befriedigendere Macht, und betritt ein um so reicheres Feld neuer Erfindungen, als hier keine Geißel der Verwerfung zu schwingen ist; das Schlimme und Arge ragt in lustiger Unschuld über Tumult, Prügel, Tölpelhaftigkeit, Begier und Uebermaß des Genusses nicht hinaus. Welche Phantasie in allen diesen Späßen! Wie musterhaft verkehrt sind alle diese Gestalten, wie naturwahr lebendig abconterfeit und doch wie selbstständig neugeschaffen! In jedem Augenblick fürchtest Du die Gränze übersprungen, und immer weiß der schuldlose Uebermuth auch das Aeußerste in schlauer Ausgelassenheit zu ermäßigen; und damit auch das feingebildetste Auge nicht der Befriedigung entbehre, so umwebt die staunenswürdigste Technik diese bäurische Welt alles national Gemeinen, Platten und Rohen mit einem Zauber der Farbe und Beleuchtung, und gestaltet diese plastische Komik mit einer Freiheit und Kühnheit des Pinsels, daß die ernstliche Verwunderung über die Höhe dieser Kunst das Gelächter über die Niedrigkeit ihres Inhalts jedesmal fast ersticken muß.

Was wäre nicht noch Alles in diesem unüberschaulichen Gebiete zu bewundern. Dennoch sollte auch diese Unendlichkeit ihre Endschaft erreichen. Zwar trägt die technische Meisterschaft mehr und mehr den höchsten Sieg davon, zuletzt aber will kein neuer lebendiger Drang sich regen. Nun erkaltet auch die äußere Vollendung, nachdem sie sich selber zum wichtigsten Gehalte ge-

gemacht hat, zu netter Reinlichkeit, feiner Eleganz und abgeſchliffener Zierlichkeit, bis die fingerfertige Armuth des Talents ſchneller und ſchneller zur Ungeſchicklichkeit herabfällt, oder in der Nachahmung der italieniſchen Kunſt noch einmal vergebens den letzten Aufſchwung zu gewinnen glaubt.

Als ich mir bezeugen durfte, auch dieſe Sphäre zu meinem Eigenthum gemacht zu haben, fand ich mich mehr als je bereichert. Jetzt erſt konnte ich mich von allem Pedantismus in der Kunſtbetrachtung freiſprechen, und war mit erneuter Luſt in Komik und Humor heimiſch geworden, zu deren Genuß ich mich bisher ſelbſt in Ariſtophanes und Shakeſpear mehr oder weniger immer hatte zwingen müſſen.

Eigentlich hätte ich jetzt von England und meinem dortigen Aufenthalte zu ſprechen, doch ſelbſt die bisher klarſten Erinnerungen ſchwanken mir nebelhaft durcheinander, und ich vermag keine Geſtalt feſtzuhalten. Nur die Umgegend von London bis Oxford hin, weil ſie mich noch jetzt immer mit einem Gefühle des Heimwehs überraſcht, geht heller in mir auf. Ihr eigenthümlicher Reiz läßt ſich mehr empfinden als beſchreiben. Rings umher dehnen ſich ſanftgewölbte grüne Hügel zwiſchen weiten feuchtfriſchen Raſenſtrecken hin, welche die majeſtätiſche Themſe ſilbern durchſchlängelt, oder in deren Schoße ein ſtiller Weiher ſchweigend ausruht; kurzſtämmige Bäume mit runden Blätterkronen breiten ihre ſtarken Aeſte nach allen Seiten, und laſſen

ſie dann ſchwermüthig ſinken; vereinzelt oder in maleriſchen Gruppen ſtehen ſie umher; weder Thürme, noch Häuſer und Hütten ſtreben aufwärts, Alles lagert und ſtreckt ſich bequem auf den Boden hin; und ein dauernd nebelverſchleierter Himmel webt über das Ganze einen leichten durchſichtigen Trauerflor, durch welchen die Sonne wie ſchmerzgetrübt, der Mond mit feuchtem Glanz wie durch Thränen blickt. Es iſt die anmuthigſte Gegenwart, lautlos, wohlbehäbig, freundlich und reich, aber durch einen ſteten Zug klagender Erinnerung an dahingeſchwundenes Glück, an den Fall der Beſten und Größten, und das Hinſcheiden aller Lebendigen getrübt; und dennoch erregt dieſe ſtumme Traurigkeit zu einer ſüßen Wonne der Wehmuth, und ſympathiſirt mit jener großartigen Intereſſeloſigkeit eines langweilig ablebenden Daſeyns, das keine Wünſche mehr hegt, keine Zwecke mehr verfolgt, weil Alles im Leben vergeht und zu Gräbern ſpurlos zuſammenſinkt.

Wie ſehr ich mich auch durch den Ausflug nach Paris, den Niederlanden und Holland zu hoffnungsreicher Thätigkeit hatte aufwecken laſſen, konnte ich mich dennoch niemals der lähmenden Schwermuth entreiſſen, zu welcher mich der Anblick dieſer eigenthümlichen Landſchaften ablockte. England war und iſt mir ein ſchwermüthiges Land. Das Mittelalter blickt in ſo vollſtändigen Ruinen aus Kunſtwerken, Sitten, Herkommen und Geſetzen, aus dem ganzen Staatsleben und Kirchenweſen hervor, daß man das Vergangene oft für die wirkliche Gegenwart halten möchte, und dennoch ver-

ſchwindet es im nächſten Augenblicke wieder vor der lauten Betriebſamkeit, dem Welthandel, der Maſchinenherrſchaft und Fabrikenproſa; die Engländer ſind ſo feſt an ihr abgeſchloſſenes Inſelland, an Familie, Häuslichkeit und unveräußerlichen Beſitz geſchloſſen, dennoch verſtreut die Beherrſchung des Meeres ſie über alle Völker und Länder, und die heimathloſen Wellen werden ihr Vaterland; in dieſer Nation wohnt eine ſo unzerſtörbare Naturnaivetät, und Alles bei ihnen iſt jetzt erkünſtelt und gemacht; praktiſcher Blick, geſchicktes Wählen und Ergreifen der Mittel, ausdauernde Feſtigkeit des Charakters und triumphirende Stärke iſt vor allen übrigen dieſem Volke verliehen, und nirgends iſt das vornehmſtumpfe Ablehnen thatloſer Gleichgültigkeit weiter verbreitet. Unveränderlich hat ſich die Vergangenheit in die Gegenwart hinüber geſchleppt, keine von beiden vermag jetzt mehr die andere zu ertragen, und ſo blickt die Zukunft mit den Vorboten eines grauenvollen Kampfes herein.

Erſt in England ſelbſt verſtand ich nun auch beſſer manche nationale Größe Shakeſpears, welche mir bisher mehr oder minder dunkel geblieben war. Die Breite, in welcher ſich jeder beſondere Charakter zu voller Eigenthümlichkeit durch hundert Nebenzüge der Naturanlagen, Gewohnheit, Familieneigenheit, des Locals und Temperaments abrundet, wunderte mich nun nicht mehr, nachdem ich im Kern der Nation überall eine ähnliche Fülle ſelbſtſtändiger Charaktere kennen gelernt hatte. Die abſchleifende Gleichheit einer allgemeinen Bildung

iſt auch jetzt noch in England nicht mächtig genug, um dieſe kräftige Abgeſchloſſenheit in Phyſiognomie, Benehmen, Art der Aeußerung und Handelsweiſe zu beſiegen. Und ſo fand ich ſelbſt damals noch die Höflichkeit und Urbanität wenig durchgedrungen. Schroff und abſtoßend, ſtumm und verdrießlich ſaßen ſich die Engländer in Gaſthäuſern gegenüber, und draußen in dem Getümm der Straßen galt eine Härte und Grobheit, die ich mir nur nach vieler Mühe zu eigen machen konnte. Erſt im Familienkreiſe ſchließen ſich die braven Leute enger aneinander und eröffnen ſich dem Fremden. Doch auch dann in Wohlwollen und Freundſchaft mehr treuherzig und bieder, und wenn ſie vom alten guten Schlage ſind, mehr mit dem Nachklang jenes mittelalterig ritterlichen Sinnes, als mit der beweglichen Feinheit der heutigen empfindungslos höflichen Glätte. Dieſe Breite aber der ringsum anſchaulichen Lebensfülle gibt ihrer Poeſie einen ſtets befruchteten Boden. Schon die Wirklichkeit iſt nach allen Richtungen hin, in jedem Gebiete faſt, an ſich ſelber poetiſch. Der Staat zerfällt noch zu Corporationen und privaten Gerechtſamen, die Geſetze erſcheinen durchweg beinahe als Gewohnheit und Sitte, das Familienleben bleibt innig und feſt, die Geſchlechter ſind alt und aufgewachſen in dem Stolz ihrer Sagen und hiſtoriſchen Erinnerungen; genug, was das Mittelalter poetiſch macht, hat ſich lebendig erhalten, und noch iſt die Friſche nicht abgetödtet, mit der ſich jedes Individuum ſo ſehr in ſeine Zuſtände und Verhältniſſe, in die einzelnen wie allgemeineren Zwecke ein-

lebt, daß es ſich eben ſo wenig von ihnen abzuzweigen vermöchte, als es die gleichen Gebiete ſich ohne die unzertrennbare Verknüpfung mit ſeinem eigenen Innern vorzuſtellen im Stande wäre.

Zwar könnte die ausgebildete Proſa der heutigen Welt mit ihrer poeſieloſen Nützlichkeit den ganzen poetiſchen Reichthum wieder zu zerſtören drohen, doch auch in dieſem Kreiſe bleibt der ächte Engländer lebendig, charaktervoll, oft ſelbſt genial, und der majeſtätiſche Hintergrund des blauen Meeres, der Schiffsberge mit ihrem Walde von Maſten und Wolkenſegeln, die Gefahren der See, die tauſend Wechſelfälle des großmüthig treuloſen Glücks, die ferne Ausſicht auf das üppige Indien und ſteif gemächliche China, auf die alte und neue Welt; der mächtige Vorgrund der Parlamente und des ganzen Staatsgetriebes, das nur des Handels wegen da zu ſeyn den Anſchein gibt, erhebt auch dieſes Ringen und Mühen, Hoffen und Wagen, Erfinden und Gebrauchen, Gelingen und Mißglücken in eine höhere Sphäre, in welcher der Hauch der Poeſie noch nicht gänzlich hinweggeweht iſt.

Vor Allem aber ward mir mitten in dieſem Inſellande ſelber klar, in welchem Grade ſeine Bewohner aufs Wirkliche und Vorhandene ausſchließlich hingerichtet ſind. Die Tiefe philoſophiſcher Speculation iſt den Engländern ſeit den Zeiten der Reformation verſchloſſen geweſen, und auch die anſchauungsloſe Schärfe des abſtracten Verſtandes gehört ihnen nicht wie den Franzoſen als nationale Naturgabe an. Dagegen iſt

ihnen die Tüchtigkeit angeboren, den Staat und jeden Zweig des bürgerlichen Lebens als den eigentlichen Grund und Boden für gewiegte männliche Thätigkeit anzusehen, in dem Schoße des ehelichen Glücks und Friedens von den Anstrengungen des Tages auszuruhen, und aus den weiten Reihen der Verwandten und Freunde die muthigen Verbündeten und Mitkämpfer sorglich zu erwählen. Ein gleiches Interesse für dieses irdisch ächte Weltgetreibe ergreift auch die Poesie, und der unerschöpflich reiche Wechsel des vollen menschlichen Daseyns gewinnt in ihr zum erstenmale Platz. Da tritt nun mitten in diese Welt die selbstständige Kraft der individuellsten Charaktere auf. Nach angebornem Triebe oder klarem Entschluß machen sie diesen oder jenen Kreis der umgebenden Wirklichkeit zu dem ihrigen; die gewaltsamsten Leidenschaften jeder Art greifen sich hartnäckig diesen oder jenen Zweck heraus, und verfolgen ihn mit hinstürmender Wildheit oder ausgebildet besonnener Ueberlegung; sie ordnen sich unter oder schwingen sich zu Herrschaft und Macht empor; alle Extreme, Hoheit und Tugend der Seele, die Schlangengewinde der Bosheit, Leichtsinn, Halbheit und Energie, Bildung und Rohheit werden frei, und diese Gegensätze, in jedem Charakter bei jeder Empfindung mit den bestimmtesten Interessen bis ins Innerste hinein verwachsen, stellen sich nach allen Seiten streitend einander gegenüber, oder halten zu einander, um zu kräftigerem Kampfe gegen andere Widersacher loszubrechen. Umsonst erhebt die mildere Zartheit und süße Innigkeit des Gemüths in

dieſem Sturm ihre verſöhnende, liebende, klagende Stimme; in dem lauten Gebrauſe der heftigen Wechſelkämpfe verklingt ſie ungehört. Denn wo die Leidenſchaft charaktervoll waltet und ſich zu irdiſchen Zwecken mit einſeitiger Conſequenz entſchließt, da iſt die Harmonie der Wirklichkeit zerriſſen. Rings ſtehen Parteien da, die feſteſten Bande ſind gelöſ't, die Gränzen der Ehrfurcht werden überſprungen, die Scheu des Heiligſten abgeworfen und Fehde und Krieg wird in allen Gebieten das Loſungswort. Mitten aber im Feuer des Kampfes, im ſcheinbaren Triumphe der Leidenſchaft faßt die heftig Vorwärtsdringenden eine unſichtbare mächtigere Gewalt; der Anſchein des Sieges verkehrt ſich zu ihrem Verderben, was ihnen das einzig Rechte ſchien, wird zertrümmert; ihre Klugheit iſt ihnen zur Thorheit gewandelt, ihre Kraft niedergebeugt, ihr Muth gebrochen. Nun durchtönt dieſe erſt ſo unerſchütterliche Welt die bittere tragiſche Klage über den Sturz der Größten, und das Herz weiß keinen Troſt für den Untergang der Geliebteſten zu finden. Gegen dieſe harte Nothwendigkeit, die mit der Macht der Geſchicke todtbringend dahinſtreicht, iſt keine Wappnung und Gegenwehr möglich. Und dennoch iſt dieſe Härte nur die geheiligte Gewalt der weltregierenden Gerechtigkeit. Mit Weisheit vollführt ſie ihr Richteramt; ihre erbarmungsloſe Strenge zerſtäubt nur das ſpröde Widerſtreben und beſänftigt ſich ſchonend, wenn der Kampf ohne Untergang zu ſchlichten und zu verſöhnen iſt. — Bei dem Anblick aber ſo vieler Gräber, geſcheiterter

Hoffnungen und mißglückter Entwürfe erſcheint dem betrachtend in ſich gekehrten Sinne nun Alles nichtig; im voraus ſchon läßt der nagende Schmerz auch das in ſich zuſammenfallen, was ſelbſt die Außenwelt in ihrem Verderben noch nicht zerſtört hat, und wenn ſich dieſe innere Vernichtung auch in ihrer ſchwermuthsvollen Klage unglückſelig befriedigt, ſo iſt durch ſie doch alle Naturkraft des Charakters verzehrt und alle Feſtigkeit des Handelns aufgelöſ't. — Es gibt im Leben und Kunſt kein tragiſcheres Land als England. Die Höhe dieſer Tragik miſt ſich nach der Schärfe der Widerſprüche, zu welchen die Charaktere ſich zerſpalten, ſie ſteigt mit dem Gehalte der Lebensgebiete, auf denen die Individuen erwachſen, wie der Zwecke, welche ſie vollführen, und ſie erreicht ihren Gipfel in der weitumfaſſenden Anſchauung, der ſich das innerſte Geheimniß der Herzen mit all ihrer Leidenſchaft, des Lebens mit all ſeinen Schickſalen und der Welt mit ihrem verwirrteſten Getriebe erſchloſſen hat. Der Anblick von Unſinn und Schuld ruht, wie die Gewißheit des Aechten und Reinen, in ein und demſelben dichteriſchen Gemüth; und wie gränzenlos nun auch ringsumher die Thorheit dieſem Aechten widerſtreben mag, jene Gewißheit iſt ſie dennoch nicht wankend zu machen im Stande. Da wird das poetiſche Gemüth in ſich friſch und froh, urplötzlich verſüßt es ſich jede ſchneidende Herbigkeit durch den kühnſten Humor, und die anſchauliche Derbheit dieſer ſprudelnden Luſt ſteigert nur mehr und mehr die verwegene Ruhe, welche ſich auch das Verehrungswür-

digſte verdreht und lächerlich vorſtellt und in dieſer Geſtalt jubelnd zerfallen läßt. Der Humor des Gemüths iſt den Engländern wie keinem neuern Volke verliehen, und wie in tragiſcher Hoheit der Phantaſie ragen ſie in der Kraft der Komik meiſterhaft hervor. Und hat ſich die Poeſie in dieſer Doppelgeſtalt von dem Drucke des Wirklichen befreit, ſo wiegt ſie ſich nun auf feſſelloſen Schwingen und ſchlingt ſich in phantaſtiſch lebendigen Gebilden kühn und zart mit der innigſten Muſik ihres Herzens durch Jammer und ſchallendes Gelächter in ſcherzhaften Scherzen und Spielen hindurch. —

Dieſen ſcharfen Contraſt der herbſten Tragik und des muthwilligſten Humors fand ich nirgends als in Shakeſpear ſchlagender herausgeſtellt und tiefer verſöhnt. Denn für ihn entſpringt das tragiſche wie das komiſche Loos der Welt aus ein und derſelben poetiſchen Anſchauung, in welcher er mit durchdringendem Auge unſchuldig über die ſchuldvollen Gebrechen des Lebens hinblickt. Er allein ſchien mir der ächte Engländer; national wie kein anderer Dichter. Wie eng ſchließt er ſich ſeiner Gegenwart, der Geſchichte ſeines Landes, den Sitten, Geſinnungen, Gebräuchen ſeines Volkes an. Die in ſich brütende Melancholie verſteht er wie die heraustobende Thatkraft zu ſchildern; die ſtillvergühenden Stimmungen des wortkargen Gemüths, die volle Anſchaulichkeit, der pathetiſche Schwung der Leidenſchaften gelingen ihm gleich unübertrefflich; brutale Rohheit ſteht bei ihm neben der duftigſten Zartheit; Innigkeit neben dem Witz des Verſtandes; ſinnlich ſüße

Sittlichkeit neben koloſſalen Verbrechen; nichts iſt gemildert, und doch bleibt das Ganze durchweg mild; — in allen dieſen Nebenlinien, wie in den groſſen Hauptzügen, iſt in Shakeſpear der Britte und nur der Britte zu erkennen. Und dennoch entzückt und erhebt er durch die Weite des Genius, der das Menſchliche allgemein menſchlich zu faſſen weiß, alle Völker und Zeiten. Dem Mittelalter nahe, zieht er den ganzen Kreis durcheinander gewundener Abenteuer in ſeine Dichtung hinein, aber mit groſſartiger Einfachheit bewältigt er unbewuſſt auch die regelloſeſte Fülle der Erfindung. Er kann ſich ſelbſt im Uebermaſſe der Einzelnheiten nicht erſättigen; er wetteifert mit der Natur in individueller Breite und launiſcher Verſchiedenheit, und blickt doch überall nur auf den Bau des ſchönſten Kunſtganzen, gegen deſſen unumſtöſſliche Geſetze zu freveln ſeinem Geiſte unmöglich fiel. Was er irgend darſtellt, ſchaut uns vertraulich und furchtbar als Spiegelbild des ſonſt ſchon Vorhandenen an, aber wie neu erſchaffen ſteht es da, und mit ſo freier Hand verwebt er die innere Nothwendigkeit mit dem Zufall der äuſſeren Erſcheinung, daß nun das Nothwendigſte oft dem Spiele des Zufalls zu entſpringen ſcheint, wie ſich das Zufälligſte als eine Geſtalt des Nothwendigen ergibt. Denn die Kunſt der Natur iſt in Shakeſpear näher als in jedem anderen Dichter mit der Natur der Kunſt verſchwiſtert, und ſelbſt die Wunderträume der Phantaſie mit allen ihren Fabelweſen und phantaſtiſchen Gaukeleien tragen lebendig wahrere Naturzüge in ſich, als jene mühſamen Nachbildungen,

welche ſich die unmittelbarſte Treue zum einzigen Verdienſt anrechnen.

Und in allen Werken, welch dramatiſches Leben! Dramatiſch wie die Geſchichte, die in ununterbrochenen Thatenfolgen fort und fort ihrem Endziel entgegenſtürmt; und zugleich dramatiſch wie die Kunſt, die in jeder einzelnen Handlung das volle Bild des Ganzen liefert; dramatiſch im Sinne des Mittelalters und der neuen Welt allein, und dennoch von der urſprünglichen Tragik und Komik des erſten dramatiſchen Volkes, der Griechen, durchzogen. Bei den Griechen überragt der Kampf der Lebenszwecke, zu welchen die Helden ſich entſchließen, und der Gebiete, für welche ihre einſeitige Leidenſchaft entflammt iſt, oder der Streit der ewigen Götter ſelber und die eiſerne Macht des Geſchicks, für die dramatiſche Darſtellung durchgängig beinahe die Ausmalung der eigenen inneren Welt der handelnden Individuen. Bei Shakeſpear aber mitten im bunteſten Leben ſpringen auf den erſten Blick die abgeſchloſſenen vollen Charaktere allein mit der Entwicklung ihres Innern in's Auge, und gerade nur in dieſen Charakteren menſchliche Leidenſchaften, eigenthümlicher als allgemein, zu ſchildern, ſcheint das einzige Ziel ſeiner geſammten Dichtung. Dennoch genügt er ſich hierin nicht. In den Handlungen, welche die hervorſtrebenden wie die untergeordneten Geſtalten vollbringen oder unterlaſſen, in dem Schickſal, das ſie begünſtigend vorwärts dem Ziel entgegentreibt oder vereitlig dahinrafft, kommt zugleich das volle Weſen der Gebiete, in

deren Kreiſen ſie ſich bewegen, Familie und Staat, Streit der Dynaſtien, die Macht der Könige und Uebermacht der Vaſallen, Geſetz und Recht, Geiſt der Zeit und Charakter des Volks mit gleicher Vollendung zum Vorſchein. Denn das wahre Weſen dieſer Sphäre, dem ſich die Gewalt der Leidenſchaften entgegenſtemmt, entſcheidet mit der Art ihres Kampfes zugleich den glücklichen oder verderblichen Ausgang.

Aber ich darf nicht weiter ſchreiben. — Vergebens bemühe ich mich dieſen eigenthümlich übervollen Geiſt nichtsſagend mit leeren Allgemeinheiten zu bezeichnen. Nun ſehe ich erſt in welchem Grade mir das klare Bild Shakeſpears zerſtört iſt, das ich ſo lange Zeit in mir trug. Seit Jahren ſchon ſteht er mir fern und immer ferner, und der eigenſte Kern ſeiner Poeſie will mir nicht wieder lebendig emporkeimen. Welch ein Verluſt! Und dennoch haben ihn die Engländer ſelber noch unerſetzlicher und tiefer erlitten.

Du liebſt die Engländer, ich weiß es, mehr als die Franzoſen und Italiener, und hätteſt vielleicht gern, wenn ich viel von meinem Aufenthalte unter ihnen erzählte. Leider weiß ich von den Eigenheiten des Volks noch weniger als von einzelnen Perſonen zu berichten. London ſelbſt läßt ſich kaum ohne die Schilderungsgabe der Engländer veranſchaulichen, in die Umgegend fuhr ich nur ſelten hinaus, in der Stadt trieb ich mich wenig umher, Geſellſchaften vermied ich, und auch die Theater zogen mich nur in geringem Maße an. Denn

Abends verſammelte ſich bald ein kleiner Kreis deutſcher Freunde um uns her, und meine Morgenſtunden nahmen unvermuthet ganz neue Studien in Anſpruch. Von frühſter Jugend an war mir nämlich die griechiſche Sculptur als unübertrefflich geprieſen, und wo ich nur dergleichen Bildwerke, wenn Originale fehlten, in Abgüſſen oder Kupferſtichen konnte zu Geſichte bekommen, war ich mit vollem Eifer bei der Hand. Doch je älter ich wurde, deſto mehr mußte ich zu meinem Schrecken die Erfahrung machen, daß mir für dieſe Kunſtgattung der genießende Sinn gänzlich abgehe. Am wenigſten aber wollte mir in Paris der ernſthafte Verſuch einer endlichen Bekehrung gelingen. So betrat ich denn auch nur mit Zagen und Widerwillen die Säle des brittiſchen Muſeums, welche die ſchönſten Reſte der ächt griechiſchen Sculptur enthielten. Welches Entzücken! Nach wenigen Tagen ſchon fühlte ich mich im Innerſten verwandelt; im ruhigſten Anſchaun eignete ich mir dieſe höchſten Meiſterwerke aller Kunſt für immer an. Nun erſt wußt' ich was Kunſt ſey. Welche urſprüngliche Poeſie in der geſammten Weltanſchauung! Alle Mächte der Natur und des menſchlichen Daſeyns zu menſchlichen Götterindividuen ſchöpferiſch gebildet; jeder einzelne Gott beſchränkt auf einen beſonderen Kreis der Befugniß, Leidenſchaft und Gewalt, damit ja nicht die gränzenloſe Weite ſeiner Macht die beſtimmte Menſchlichkeit, in welcher die Kunſt ihn ſinnlich darſtellen ſoll, durchbreche und überſchreite; kein einzelnes Individuum ſo innerlich und perſönlich gemüthreich ausgeſtattet,

daß die gestaltlose Empfindung und geistige Vorstellung allein zum Ausdruck genügt hätte, sondern mit anschaubarer sinnlicher Gestalt durchweg verschmelzbar und verschmolzen; die Natur menschlich begeistet, und das Innere im vollendeten Körper allein sichtbar herausgetreten; der reinste Frieden geschlossen zwischen Menschengeist und Natur, bestimmter Individualität und waltenden Mächten, und in dieser heiteren Vereinigung keine Möglichkeit der Trennung und keine Ahnung irgend eines Widerspruchs! Täglich lernte ich jetzt erst die Würde und Schönheit der menschlichen Formen immer tiefer bewundern und verehren: in ihren reinen Umrissen, Stellungen, Bewegungen stand ein volles seliges Götterdaseyn vor mir da. Jede Zufälligkeit der äußeren Erscheinung war getilgt, und dennoch erschien nichts in hohler Allgemeinheit, sondern mit der gemäßesten Eigenthümlichkeit unwandelbar und harmonisch in Eins verschlungen. Jede Gestalt schien in sich selber geschlossen und ohne Spur leerer Selbstgefälligkeit klar und befriedigt. Hier stand sie in ernster Hoheit, dort in still beseligter Schönheit da, und war dann wieder von allen Grazien der Anmuth bewegt. Und überall Maß und Leben, kein Körper unbeseelt und die Seele nur im Körper; in der Bewegung, welche Freiheit und Ruhe, und in der Ruhe selber die volle Möglichkeit aller Bewegung; die Götter menschlich allein, aber die Menschengestalt zu Göttern gereinigt! Um diese Gebilde zu erschaffen brauchte keine Prosa des Lebens und der Gesinnung überwunden zu werden: die ursprüngliche

Poeſie der Anſchauung war ihre Wiege, und die Wirklichkeit um ſie her widerſprach ihnen nicht, als ſie groß gezogen wurden.

Welche ſittliche Förderung entſprang mir für den Augenblick wenigſtens aus dieſem Anſchaun! Denn ein wirkſameres Mittel, um von aller Qual, Pein und ungeſunder Wehmuth und Sehnſucht, von nervenſchwach gereizter Klaglichkeit und verkehrter Freude unſeres heutigen kranken Lebens von Grund aus zu befreien, wußte ich nicht. So will ich Dir denn auch mit der Schilderung meiner Luſt in keiner Weiſe etwas Neues geſagt haben, ſondern nur zur Anſchauung bringen, daß mir endlich der rechte Sinn und Blick erwacht war. Damit ich aber nicht in meiner Thätigkeit erlahmen möchte, ergriff mich bald ein neues Gebiet der Kunſt, welches mich beinahe auf immer der Malerei, Muſik und Poeſie gänzlich entführt hätte. Es war die Architektur des Mittelalters. Seit mir das Straßburger Münſter in dem ſchwerſten Schmerz einen wunderſchnellen Beiſtand geleiſtet hatte, konnte ich es nicht wieder vergeſſen, und hegte es in meiner Bruſt, wie das Bild einer Geliebten. So faßte ich denn auch in Frankreich und den Niederlanden, was dort an ähnlichen Gebäuden gelegentlich zu ſehen war, ſcharf ins Auge, und merkte mir die unterſcheidenden Kennzeichen der verſchiedenen Jahrhunderte ziemlich genau. Da mich die Malerei jedoch mit dem Geiſte ihrer religiöſen Pein und Seligkeit, wie mit dem Zauber der Farben und Geſtalten und der friſchen Fülle des luſtigſten Lebens

immer gewaltſamer gefeſſelt hatte, ſo zogen mich die Bauwerke auch nur in dem ähnlichen Grade an, in welchem ſie mir als Hintergrund und äußere Umgebung in den beſten von Eyck'ſchen Gemälden lieb und ſchätzenswerth geworden waren. In London aber bot ſich die Gelegenheit Galerien zu beſuchen weniger dar, und um mich nicht zu zerſplittern, ſuchte ich ſie auch nicht eben angelegentlich auf. Bei dieſer freieren Stimmung nun ergriff der Anblick der Weſtminſterabtei mich beim erſten Hineintreten ſchon mit einer Macht des Eindrucks, welche für die eigentliche Richtung meines Lebens von dem entſchiedenſten Erfolge blieb. Niemals wieder habe ich eine mittelaltrige Kirche erblickt, deren innere Formen mich ſo erſchütternd bewegt hätten. Der tiefſte Ernſt der Andacht ſcheint jeden Pfeiler, jeden Bogen, jede Wölbung für immer in ſtummer Erſtarrung vermocht zu haben, und ein ſtiller Schauer der unſichtbaren Nähe und Gegenwart Gottes weht in leiſeſtem Bewegung durch alle Weiten und Höhen hin. Gleich als wenn nur die unbeſtimmte Ahnung des Gemüthes ihnen folgen dürfte, ſteigen die ſchlanken Pfeiler unabſehbar empor, und doch herrſcht für Auge und Geiſt durch das Ganze das klarſte Geſetz, die ſtrengſte Unterſcheidung und einfachſte Gliederung in allen Maßen und Formen. Rings herrſcht eine Stille, eine Abendruhe des Lebens, die alle Stürme der Bruſt ſchweigen heißt, und allen Kampf des Daſeyns zu einem Frieden löſ't. Das Herz aus dem Drange der Schmerzen, aus der Enge täglicher Plagen, ſtündlicher

ſicher Sorgen, vorüberrauſchender Freuden und feſſelnder endlicher Wünſche zum Himmel aufzuſchwingen und zu befreien, rufen unhörbare Stimmen von den Gewölben und ſtrebenden Bogen nieder, und dennoch ſind auch dieſe noch in der Strenge des Ernſtes irdiſch gefeſſelt und vermögen ſich nicht in freiem Schwunge leicht emporzuheben und liebend wie in ſanfter Umarmung zu einander zu neigen. Die frohe Seligkeit der Anmuth iſt ihnen verſagt, und das Himmelreich, das ſie in ſchwermüthiger Andacht verkünden, vermag durch herbe Entſagung und Buße allein, dieſſeits und jenſeits erreicht zu werden.

Sah ich nun näher auf die Conſtruction des ganzen Gebäudes, auf die Geſtalt der einzelnen Theile, ſo mußte ich mich immer mehr und mehr von der Vorſtellung losmachen, als ſey hier ein Gebäude nur zu Zwecken der Nützlichkeit aufgeführt. Selbſt für den katholiſchen Gottesdienſt ſchienen mir dieſe Räume weit über jede bloß äußere Rückſicht des Bedürfniſſes hinausgehoben, und gewannen dadurch eine, wenn zwar immer relative, Unabhängigkeit, in welcher ſie auch ihrer ſelbſt wegen ſich aufzuthürmen und hinzubreiten das Recht hatten. Zwar deutet die Einrichtung in Chor, Schiff, Seitengänge und Capellen nur auf kirchliche Zwecke. Vom Chor herab wird der Gemeinde das Meßopfer verkündet, im Mittelſchiff wird ſie durch Predigt erbaut, und gereinigt, aus dem Gewühl der Welt hineingetreten, in den Seitengängen zuerſt das irdiſche Herz; aber ſchon die ſymboliſche Kreuzgeſtalt, als Grundform aller Kir-

chen, und dann in der Reihe der Jahrhunderte die Verſchiedenheit der Formen und Maße, welche nur aus inneren Zwecken der Kunſt ſich herleiten laſſen, drängten mir immer feſter die Ueberzeugung auf, daß auch dieſen Werken der Baukunſt eine innerſte geiſtige Bedeutung als zuſammenhaltende und geſtaltenſchaffende Seele in derſelben Weiſe einwohne, wie in allen übrigen Künſten. Obſchon ich zugeben mußte, daß in Werken der Architektur die bildende Phantaſie in bei weitem höherem Grade durch die Zufälligkeit des beſtimmten Locals und ſonſtiger äußerlicher Bedingniſſe und Forderungen begränzt werde, ſo daß in dem Kampf von Kunſt und Bedürfniß die freie Vollendung nur allzu oft theilweiſe unterliegt. Für die kirchliche Architektur des Mittelalters, an welche ich mich ausſchließlich hielt, konnte die Begeiſterung nur aus dem religiöſen Sinne hervorgehn, für welchen ſie die Stätte der innern Heiligung bereitete. So wurde mir denn das Beſtreben immer geläufiger, auch die architektoniſchen Formen als ein Abbild des religiöſen Geiſtes jeder beſtimmten Epoche und ihrer nationalen Eigenthümlichkeiten zu betrachten. Dieſe neue Aufgabe aber, ſo leicht ſie zunächſt bei der Einfachheit der Formen in Vergleich mit den übrigen Künſten erſcheinen mochte, ſtellte dennoch einer genügenden Löſung faſt unbeſiegbare Schwierigkeiten in den Weg. Denn hier galt es nicht etwa zu zeigen, wie die religiöſe Andacht, Buße und Freude ſich in menſchlichen Zügen, Worten oder Tönen ausſpreche, ſondern in Linien und Formen der todten Natur, in ſchwer-

ſtenden Maſſen, tragenden Pfeilern, aufſtrebenden
hürmen und zuſammengeſchloſſenen Wölbungen und
egen. Sein ganzes Innere aber thut der Geiſt nur
ſeiner eigenen lebendigen Geſtalt und in den ei-
nen Tönen ſeiner Empfindung kund; die todte Natur
d ihre architektoniſch umgewankelten Formen ver-
ag dem Geiſte nur ein halb verwandtes, halb ent-
rembdetes Abbild ſeiner Vorſtellungen und Gefühle hin-
ſtellen. Da gab es nun die ſchwerſten ſymboliſchen
äthſel zu löſen, und ich trat in ein Reich neuer
eheimniſſe ein, deren Dunkelheit mich zu einer un-
dlichen Spannung aufregte.

Wer kann es ſagen, was in dieſer Zeit aus mir
worden wäre, wenn mich die ruhige Betrachtung der
ten Sculptur, die heimathliche Stille unſeres täg-
hen Lebens, die Behaglichkeit der Zuſtände, die mich
ngaben, nicht immer wieder befriedigt hätte. Aber
dieſer bequemen Sicherheit gerade überfiel mich eine
ehnſucht, welche ſich in der Trauer des Herbſtes aus
r ſchwermüthigen Natur eine immer friſche Nahrung
g, doch nun in ihrem Schmerz ſelber von ſtiller Freude
eleitet blieb. Erſt dieſe Stimmung ließ mich in
ngland recht heimiſch werden. Hier hätte ich jahre-
ng weilen mögen. Wie Vieles hatte ich nicht noch zu
hen und zu lernen, denn kein Land iſt reicher an mit-
laltrigen Bauwerken jeder Art als England, Schott-
nd und Irland. Und doch mußte ich ſo bald ſcheu
en. Da vermehrte ſich die Unruhe, die Sehnſucht
nd Schwermuth täglich, und als es endlich zum Schei-

den kam, ward mir zu Muthe, als hätte ich dem eigentlichen Mutterlande meines Glücks auf immer ein Lebewohl zu ſagen. — Die letzten trüben Trennungsſtunden brachte ich in Dover zu. Wir waren Abends nach einer glücklichen Fahrt von London angekommen, und ſogleich, um nur allein zu ſeyn, lief ich ſpät noch durch die ſonntägliche Stille der Straßen dem Geſtade zu, und blickte auf das leichtgekräuſelte Meer. Das Caſtell auf ſeinen weißen Kreidefelſen ſchimmerte bleich und traurig durch den Nachtſchleier, der Nebel hüllte Himmel und See in farbloſes Grau, und ein feuchter Herbſtwind ſtrich über die leiſe heranrauſchende Fläche hin. Da ſtellte ich mir noch einmal lebendig den grünen Garten vor, den wir heute durchfahren hatten, die gewölbten Raſenhügel, mit reichen Viehheerden und dunkeln, ſanftgerundeten Baumgruppen, die ſtädtiſchen Dörfer, die lauten Städte und in der Ferne die ſonnenbeglänzte Themſe, die ſegelnden Schiffe, die blauen Streifen der Küſte und das unermeßliche Meer. Dann drängte ſich mir die Erinnerung an Oxford auf, an dieſes gelehrte anglicaniſche Kloſter und architektoniſche Mittelalter der heutigen engliſchen Wiſſenſchaft, von Philoſophie eben ſo abgeſchloſſen als von allem Brodſtudium und Verkehr mit dem Getreibe der bürgerlichen Thätigkeit. Zuletzt wogten mir die Bilder von London vorüber; noch einmal ſah ich zu Waſſer und zu Lande, auf dem Strom in den Häfen, am Ufer und in den Straßen das Gewimmel der Schiffe und Boote, das Gewühl des Handels,

die Ruhe und Sicherheit des Kreiſes, die geſpannte Hoffnung, die Freude und Verzweiflung in dem kecken Lotteſpiel des Glücks, und das Alles im plötzlichen Wechſel für die Einzelnen, in gleichmäſſigerem Ebben und Fluthen für Alle. Noch einmal tauchte ich in das Gewoge der Werkeltagscity unter, bis mich das ſtete Drängen, Laufen, Stoſſen und Quetſchen zu den grünen zierlichen Plätzen mit den wohlgezogenen Büſchen, Sträuchern und Blumen, über die leicht und kühn gewölbten Brücken, in die Stille der alten Abtei und die Palaſtſtraſſen des Weſtend trieb. Doch aus dieſem Aivi der Pracht und Verſchwendung wenigrr auserwählter Lebensgötter verſcheuchte mich ſchnell der ſchaudervolle Contraſt des allſeitigen unerdenklichen Jammers und Elends — da blinkten die ſilberklaren Marmorgötter kunſtſelig aus dieſem verwirrenden Wuſte der Welt hervor, und glänzten lächelnd weit über die graue Kuppel der Paulskirche und den grabſtummen Tower hin. Aber auch dieſe feſten Geſtalten verſchwammen zu Dunſt und Nebel, und mir blieb endlich nichts als die gedankenloſe Trauer eines ewigen Abſchieds.

Dritte Abtheilung.

Der Winter rückte, wenn auch milde, doch in dem schmutzigen Paris durch Nässe beschwerlich, heran, und in den ersten Wochen wußte ich mich vor Heimweh nach dem reinlichen, melancholisch behaglichen England nicht zu lassen. Die Liebe zur Architektur hatte ich mit über den Canal gebracht, und beschäftigte mich nun ganze Tage und Wochen hindurch, fast ohne auszugehen, mit Zeichnen des Selbstgesehenen, mit Betrachten von Kupferwerken und Steindrücken, wie sie damals in England und Frankreich vielfach herausgegeben wurden, mit geschichtlichen Studien und mathematischen Berechnungen, oder machte, aller Unbill der Jahreszeit zum Trotz, weitere lehrreiche Ausflüge. Denn ich hatte eine immer wachsende Masse der Anschauungen erst anzuhäufen, sodann in jenem Sinne zu ordnen und zu gliedern, der Dir hoffentlich nach so mannichfaltigen Berichten nicht mehr fremd seyn wird. Mit den Resultaten dieser Forschungen jedoch sollst Du für diesmal verschont bleiben, obschon ich viel Selbstüberwindung üben muß, gerade

dieſen Theil einer lange Zeit noch fortgeſetzten Lieblingsbeſchäftigung zurückzuhalten.

Sonderbarer Weiſe führte mir die Architektur zuerſt die Nothwendigkeit klar vor die Augen, daß nur die genaueſte Kenntniß aller Einzelheiten die richtigen allgemeinen Gedanken aufzuerwecken vermöchte. Ohne die ausgedehnteſten Reiſen waren jedoch Kenntniſſe der Art nicht zu erlangen. Sollte ich daher nicht in befriedigungsloſer Sehnſucht nach dieſem höchſten Ziel untergehen, ſo mußte ich mir die Möglichkeit ausmalen, mit praktiſch Baukundigen die weite Welt nach allen Richtungen hin durchwandern und durchforſchen zu können. Da faßte ich nun auch den muthigen Entſchluß, mich auf das beſtimmte Gebiet mittelaltriger Baukunſt zu beſchränken, und mit ſolch einer Leidenſchaft der Liebe umfaßte ich dieß gemüthsinnig religiöſe Steinbereich der Kunſt, daß ich mich nach und nach auch in Sinnesweiſe und Lebensanſchauung ganz verwandelt fand. Seit Jahren ſchon war mir die Wiſſenſchaft das Höchſte geworden; jetzt theilte die Kunſt für mich dieſelbe Höhe, und beide gedachte ich durch philoſophiſches Wiederſchaffen der Kunſtwerke und ihrer Geſchichte aufs engſte zu verſchwiſtern. Der Reinheit dieſer Beſtrebungen ſchien nichts Anderes vergleichbar; ihnen war Alles und Jedes unbedenklich unterzuordnen, und in ſolcher Glorie ſtanden ſie für mich da, daß, wer zu dieſem Aether ſich hinaufzuheben die geiſtige Schwungkraft täglich verſtärke, das geniale Recht, ſo glaubte ich, behalten müſſe,

in den untern Regionen, wie es ihm eben bequem ſey, nach Gutdünken zu verfahren.

Ohne es zu wollen war ich dadurch von einer entgegengeſetzten Seite her noch einmal jener Tieckſchen Lebens- und Kunſtanſicht näher getreten. Dennoch ſollte das unvermerkte Begegnen gerade den Grund zu einem bitteren Haſſe gegen dieſe Richtung legen, von welchem ich mich nur nach mannichfaltigen Kämpfen habe loswinden können. Was mich eigentlich jenem vereinte, und was mich von ihm ſchied, iſt mir ſeit kurzem erſt vollſtändig klar geworden, und hierüber Einiges zu vernehmen, iſt auch für Dich vielleicht nicht ohne alles Intereſſe.

Wir Alle haben den Segen der Aufklärung des vorigen Jahrhunderts und ihren Vortheil beſonders für uns Deutſche rühmen hören, unter welchen ſie eine ächt menſchliche Moral vorzugsweiſe habe ins Leben gerufen. Mit dieſer Art der Moral jedoch iſt es ein eigen Ding. Ich bin in ihren Grundſätzen unter den begleitenden Vorſchriften altfranzöſiſch-deutſcher Höflichkeit auferzogen; alle Religionslehren, welche ich empfing, ſtanden nur mit moraliſchen Regeln in Bezug, und ſollten durch dieſe allein erſt ihre wahre Bedeutſamkeit gewinnen. So habe ich auch redlich daran feſtgehalten, bis zuerſt der Werther und Carl Moor und ein ſehnſüchtiger Drang nach Poeſie überhaupt den wohleingepredigten Sätzen einen derben Stoß gab, und die Philoſophie ihnen ſpäter einen ganz veränderten Standpunkt anwies. — Doch ich

komme auf dieſem Wege nicht zurecht, und muß weiter umherblicken. — Im Beginn des Chriſtenthums — erſchrick nicht, wenn ich recht unpoetiſch es ovo anfange — war das Himmelreich das Einzige, was Noth that, und nichts ſchien natürlicher, als die ganze Natur und das irdiſche Leben, welches Griechenland zu der menſchlichſten Schönheit verklärt, Rom verſtändig geordnet, doch läſterlich wieder verderbt hatte, ſo weit es irgend geſchehen konnte in den Hintergrund zurückzuſtellen. Es erklang jetzt das traurige Wort, der Menſch ſey von Hauſe aus im Grunde der Seele voll ſündlicher Begier, böſe in all ſeinem Trachten, voll Irrthums in ſeinem ganzen Denken und Meinen, und überhaupt auch nicht ein gutes Haar an ihm. Buße und Gnade, das ſollten die einzigen Angelpunkte ſeyn, um welche die Erden- und Himmelsthore ſich drehen. Und in der That ſtand auch die neue Lehre einem heillos überbildeten und rohen Heidenthum gegenüber, das ſich erſt vollſtändig abtödten mußte, ehe ſich neue Völker nach und nach in arbeitsſtrenger Entwicklung, den neuen Offenbarungen gemäß, umzugeſtalten vermochten. — Am Ende war es aber doch nicht darum zu thun, den Menſchen nur zu den Sternen hinaufzuheben, ſondern das Reich des Himmels ſollte ſich eben ſo ſehr zur Welt hernieder neigen, um hier eine fortdauernde Gegenwart zu erreichen. Dieſe Gegenwart ließ denn auch in ihrer erſten Geſtalt nicht allzu lange auf ſich warten, und breitete ſich mächtig und immer

allmächtiger als die alleinseligmachende Kirche auf. In ihr erbte der Geist Gottes auf alle fort, welche ihrem Dienste sich weihen ließen, und nur was sie lehrte, galt als der unveränderlich festgestellte Inhalt alles Glaubens und Wissens. Die Welt ward ihr untergeben, die Schlüssel des Paradieses hielt sie in ihren Händen. Nun erst war die göttliche und menschliche Wirklichkeit auf Erden selber anscheinend für immer geschieden. Priester und Laien, Geistliches und Weltliches standen sich schroff gegenüber, und die Pforte der Gnade verschloß sich Jedem, der nicht Buße that an ihrer Schwelle, und sein irdisch Fleisch immerdar kreuzigte innen und außen. Da ging es an ein Fasten, Kasteien, Martern und Heiligen, und das ganze Leben blieb ein Büßen, Sündigen und Befreien von der Last des Bösen. Denn die Kirche allein ward heilig erachtet; alles Andere aber, Familie und Staat, die Arbeit des eigenen Geistes, der Fleiß der eigenen Hand blieb ein profan gebrechliches Menschenwerk, das den Dienern des Herrn verboten war. Die ganze Weltlichkeit ward nur geduldet, und wollte sie in ihrem eigenen Bezirke Ehrfurcht erwecken und auf Geltung Anspruch machen, so mußte sie zuvörderst niederknieen, um von der Hand der Kirche das Zeichen der Weihe zu empfangen. Kaiser und Könige wurden gesalbt, die Ehe vom Priester gesegnet, und was die Kirche band, durfte die Kirche nur lösen; was Gott zusammenthat, sollte der Mensch nicht scheiden. Diese Unterwerfung aber währte nicht für alle Zeit.

und mit vollem Rechte. Denn wie die Kirche hatte auch das weltliche Leben die christlichen Lehren in sich aufgenommen, und Gesetz, Staatsverfassung, Ehe, Erziehung, Familiensinn und bürgerliches Treiben begann mehr und mehr eine Form und einen Gehalt zu erlangen, welche in ihrer Weise eben so christlich waren als die Kirche. Kaum fühlte die Weltlichkeit sich so männlich klug und erstarkt, als sie sich auch schon der nun lästigen Vormundschaft zu entziehen anfing. Sie war in Fesseln geschlagen, und kaum empfand sie deren Druck, als sie mit kräftiger Faust an den Ketten rüttelte, um sie zu zerbrechen. Nun entbrannte ein harter Streit, und Frieden zwischen den Kämpfenden zu schließen schien für immer unmöglich. Und dennoch erhob sich ein reiner Friedensbote, der die bestrittenen Rechte beider Parteien in sich vereinigte, und ein Reich zu gründen berufen war, in welchem das scheinbar feindliche selber sich brüderlich die Hand bieten durfte. Dieser Friedensbote war die Kunst. Die Religion, mit geistigem Auge auf das Unsichtbare hingewendet, hatte ihre überweltlichen Lehren der Welt und deren Kindern zu predigen, sie mußte sich streng gegen alles Natürliche und Sinnliche kehren, und konnte doch der sinnlichen Gegenwart und deren Formen sich nirgends entschlagen; ihr Reich sollte nicht von dieser Welt seyn, und dennoch mehr und mehr hatte sie sich verweltlicht, sie verbot dem menschlichen Verstande und Gemüth die freie Forschung, und doch hatte das menschliche Denken und Empfinden ihre Lehren zu ergründen und sich gläubig

zu eigen zu machen. Dieſen unverſöhnbaren Widerſpruch löſ'te der frohe Sinn der Kunſt. Sie zuerſt ſtreifte mit ſchonender reiner Hand von den Weltgeſtalten alles Widerſtrebende ab, und drang durch dieſe allein zu dem klaren Glanz und vollen Genuß einer irdiſchen göttlichen Gegenwart hindurch; zwanglos widmete ſie ſich dem Dienſte der Kirche, und vermochte in dieſer Unterordnung zugleich die eigene Schöpfungsgabe ſelbſtſtändig zu entfalten. Nun wölbte und thürmte ſie der Andacht ihren Tempel, und die Formen der gottentfremdeten äußeren Natur ſtanden plötzlich von ſeinem Geiſte belebt anbetungswürdig als Ort der Anbetung in höchſter Feier da; rings umher wurden die heiligen Räume von den Bildern Gottes, von ſeinem Wandeln, Offenbaren und Wunderthun auf Erden erfüllt; die geringgeſchätzte Menſchengeſtalt blieb nicht die Dolmetſcherin allein, ſondern ward die wiedergeborne Wirklichkeit des unſichtbaren Jenſeits, und in der Regenbogenpracht der Farben verkündete ſich noch einmal in höherer Weiſe die Verſöhnung mit der von Schuld befreiten Welt; das ſtumme Geheimniß des Glaubens löſ'te ſich frei und immer freier von dem Abgrunde des Herzens los, und die helle Stimme der menſchlichen Bruſt erklang als die Stimme der gegenwärtigen Gottheit ſelber. — So reichten Muſik, Malerei und Baukunſt mit dem einen hocherhabenen Arm und Blick in den Himmel, während der andere mitten in das endliche Daſeyn hineingriff, um die beiden auseinandergeriſſenen Enden der Welt mit urſprünglicher Macht aufs neue inein-

anderzufügen; und was ſie dem Auge und Ohr hinſtellten und vernehmbar machten, wiederholte die Poeſie vergeiſtigend noch einmal dem innern Anblick und Gemüth.

In der gleichen Art, wie die Kunſt die hoffnungsreichen Lebensverkündigungen des Glaubens verſinnlichte, klärte und erhob ſie auch die weltliche Vergangenheit und Gegenwart zu einer Lieblichkeit und neuerworbenen Unſchuld, in welcher die Freude am Irdiſchen ohne Scheu ſich dem Himmelreiche zugeſellen durfte, dem ſie entſprungen war. Was die wachen Kinderträume der Völker als den wahren Kern ihres Lebens erſchaut, und in bunten Sagen von Geſchlecht zu Geſchlecht fortererzählt hatten, die frohen Thaten und düſtren Geſchicke, die eigenſten Empfindungen und tiefſten Ahnungen geſtalten ſich nun zu ihrer vollendeten Form aus. Die mächtigen Herrſcher, die kräftigen Regeneratoren der Zeiten und Nationen wirken mit ihrem ungeheuren Daſeyn auch im Reiche der Poeſie fort, welche nun alles Größte und Herrlichſte um dieſe weithinſchauenden Heldengipfel herlagert; oder die dunklen Geſtalten der frühſten mythiſchen Tage dämmern zu neuem Leben wieder auf, und erringen durch das Machtwort des Dichters die höhere, ſchönere Dauer, welche die wirkliche Geſchichte ihren verſchleierten Thaten verſagen muß; ja ſelbſt das Alterthum klingt mit dem Nachhall ſeiner lauten Namen auch bis zu dieſen neuen Völkern hin, und Alexander und der fromme Held Aeneas erſcheinen noch einmal in ſeltſam mittelaltrigem Gewande.

Denn nur die eigene Gegenwart und Vergangenheit iſt es, die ſich auszuſprechen drängt, und die Phantaſie wird es nicht müde, die Grundzüge dieſer Thaten und Empfindungen bei aller Gleichheit immer neu zu wandeln und zu bereichern.

In dieſer helleren Sphäre der Dichtung zuerſt adelt ſich nun die düſtre Barbarei ungezügelter Leidenſchaften, und der wilde Sturm der Begier zu jeder ritterlichen Tugend und Heldenſchaft; die Liebe wandelt in einem ſchuldloſen Paradieſe umher, in welchem die Luſt der Sinnen gemüthdurchklungen von keiner Sünde weiß, und wo die Blüthen des Maien, der ſüße Geſang der Vögel, der Morgenblick der Sonne und ihr ſcheidender Abendgruß, die verſchwiegene feuchte Nacht mit den beſänftigenden Geſtirnen, die Mittagsgluth des Tages, und alle Wonnen der Natur im Herzen neugenoſſen in Leid und Freude wiedertönen; die Kraft des Arms, die Tapferkeit des Schwerts findet ihren ächten Gehalt, die Ehre ihr ſchönſtes Ziel, und die Treue befeſtigt und vertieft jede Empfindung, welche die Liebe erregt und die Ehre erheiſchen mag. Doch damit auch dieſem weltlich ſchönen Jenſeits der verwilderten Außenwelt die höchſte Weihe nicht abgehe, ſo läßt es ſeine bunt verſchlungenen Abenteuer von dem Glanz des Glaubens und wunderbaren halb irdiſchen halb himmliſchen Lichte erhellen. Das dichtende Gemüth verſenkt ſich in die tiefſten Geheimniſſe der Offenbarung, und verſchleiert ſie doppelt in zwiefach ſinnbildlicher Klarheit poetiſcher Anſchauungen und einer neuen Mythologie chriſtlich-

religiöſer Heroen, und deren Heldenthum im Dulden und Vollbringen. Nun ſiegen die kühnen Streiter des Herrn wie für die Lebensſeligkeit ihrer Liebe und ihres Ruhms, ſo auch für das ewige Heil ihrer Seelen, und ziehen aus gegen Heiden und Sarazenen, Irrthum und Zauberei. Wenn aber die Wirklichkeit fort und fort in immer wilderen Kämpfen des Glaubens gegen die Ungläubigen hintobt, ſo weiß die Poeſie, obſchon das brauſende Gewühl der Schlachten in ihr widerhallt, auch dieſen Streit dennoch zu ſchlichten. Das frühere Heidenthum der chriſtlichen Völker iſt längſt überwunden, doch die Phantaſie bewahrt ihre heidniſchen Sagen, und verflicht die unverſehrt forterbenden alten Schätze in friedlicher Unſchuld mit dem neuen Reichthum. Das Abendland ermüdet nicht in kriegeriſchen Wallfahrten gen Morgen aufzubrechen, um die Feinde des Herrn von ſeinem Grabe zu vertreiben; die Kämpfe der Mauren und Caſtilianer dauern fort; die Türken wogen gegen das langſam hingeſtorbene Byzanz heran, in der Poeſie aber leuchten die ſarazeniſchen Helden den chriſtlichen gleich in funkelndem Stahlglanze des Muths und der Tapferkeit, und die dunkle Anſchauung des Occidents erhellt ſich ſehnſuchtsvoll an der klaren morgenländiſchen Pracht und Weisheit, ſie erſtarkt in den Schatten ihrer Cedern, ſie ſchlummert unter ihren Palmen, ſie ſpielt mit ihren farbenglühenden Blumen, ihren lieblichen Perlen und blitzenden Edelgeſteinen, und träumt in holdem Rauſche all die Wundermährchen nach, die in lockenden Zauberlauten herüberſingen.

Welch ein reiches poetiſches Leben hatte ſich früh ſchon bei den Arabern entwickelt. In fernſter Vergangenheit ſehen wir die vormuhamedaniſchen Nomadenſtämme, oft befreundet, meiſt ſich befehdend, in einem leidenſchaftlich bewegten Naturzuſtande, durch das Meer der Wüſte von der Cultur des übrigen Aſiens getrennt, als ſtete Wanderer, an Heerden reich, bald in der dörrenden Gluth des Sandes, bald in der lockenden Friſche grüner Oaſen, bald auf fetten Weiden unter luftigen Gezelten, und darüber hin breitet ſich in der ſchweigenden Ruhe der Nacht der ewig klare ſternenfunkelnde Himmel. Wie lebendig erſcheint der Araber eins mit ſeinem Kamel, dem ſteten Gegenſtande ſeiner bilderreichen Beſchreibungen, mit ſeinem Roß, ſeinem Schwert, ſeiner Lanze; Freiheit dürſtend, mit jedem Gefühl dem Stamm angeſchloſſen, aus dem er entſprungen, nach Ehre der Tapferkeit begierig, und unverſöhnlich, hart, wild, grauſam in der Rache, welche Blutliebe als unübertretbares Geſetz erheiſcht. Wie freundlich aber ſind dieſe düſteren Bilder heftigen Stolzes und maßloſer Rachegluth durch die Züge gränzenloſer Wohlthätigkeit und Gaſtfreundſchaft, durch die Luſt an Wein, an Fröhlichkeit des Mahles, an weiſen Lebensſprüchen gemildert und von ſüßer Trauer aufopfernder Liebe erweicht. Denn das wechſelnde Umherſtreifen, die trennende Feindſchaft der Stämme gibt zu wehmüthiger Erinnerung einen ſtets ſehnſüchtigen Anlaß. Vor Allem aber weiß der immer friſche Eifer für wettkämpfende Geſänge alle dieſe Zuſtände mit gluthvoller Phantaſie

in

in bilderreichem Prunke wiederzugeben. — Unter diesem Volke steht Muhamed auf, der Prophet, wenn auch nicht selber reich an Poesie, dennoch ein reicher Gegenstand für Poesie. Wie sich das Bedürfniß einer neuen Lehre, obschon er des jüdischen und christlichen Glaubens nicht unkundig ist, lebendig in ihm zu regen beginnt, und ihn, ein neues Christenthum des Orients, welches die gesammte Menschheit sich unterwerfen soll, zu gründen antreibt, wie er den neuen Glauben allseitig erfaßt, zunächst den Seinigen friedlich, dann fanatisch, weiter und weiter auch mit Feuer und Schwert zu predigen gedrungen ist, wie ihn nun die wechselnden Schicksale betreffen, bis er zuletzt noch einmal in Mecca im höchsten Glanze die schon mächtige Herrschaft seines Prophetenamtes genießt, — welche Fülle mannichfacher, an Größe und Gewalt steigender, und von einem Mittelpunkte getragener Bilder!

Und als nun die tapferen Araber die Lehre Muhameds kriegerisch ergreifen, erobernd unaufhaltsam verbreiten, waltet der Islam in kaum zwei Jahrhunderten schon von den tartarischen und indischen Gränzen an bis zu den Säulen des Hercules hin. Wenn auch der Frieden einer gesicherten Herrschaft die alte Kraft erlahmen läßt, so bildet sich doch, zum Ersatz der früheren nomadischen Naturbeschränkung, mit der weitesten Betriebsamkeit des Handels, in immer schnellerer Entwicklung die höchste Pracht des Luxus aus; wie Länder und Völker werden Künste und Wissenschaften erobert, ergriffen, begriffen, und immer reichhaltiger schließt sich

eine Poeſie auf, die unverſiegbar in der Luſt ſcheint, alles Hohe und Herrliche zu preiſen, mit dem Glanze der Kunſt künſtlich zu ſpielen, und die Fülle alles Köſtlichen und Reichſten zuſammenzuhäufen, in Sprüchen und Fabeln eine heitere Lebensweisheit behaglich mitzutheilen, oder die bunten Abenteuer des wandelbaren Daſeyns mährchenhaft durcheinander zu ſchichten. Der Stoff für dieſe Begier, ohne tiefere Erſchütterung Neugier zu erregen, Angſt und Schmerz zu erwecken, und durch Fröhlichkeit freundlich wieder zu beſänftigen — iſt unendlich. Da iſt kein Land, das wir nicht durchſchweifen müßten, vom Sultan bis zum Bettler herunter kein Stand, keine Lebensweiſe, kein Alter, keine Art der Geſinnung, mit der wir nicht vertraut würden; die oberflächlichſte Neigung und die gewaltigſte Leidenſchaft, der aufopferungsvollſte Edelmuth, und die wildeſte Barbarei, Dummheit und feinſte Schlauheit, Alles iſt benutzt, die Phantaſie, indem das Seltſamſte als wirklich geſchildert wird, aus dem Wirklichen ins Wunderbare zu ergötzlicher Unterhaltung hinüberzuleiten. Wir ſehen das Getreibe am Hofe der Chalifen offen vor uns aufgethan, und das geheimnißvolle Innere des Harems mit ſeinen überreizenden Weibern, Sklavinnen, Verſchnittenen, Intriguen und Betrügereien bleibt unſerem Blicke nicht verſchloſſen; die üppige goldſtrahlende Pracht der Paläſte, die von Perlen und Edelſteinen blitzenden Gewänder und Roſſe, die Kunſt der Gärten, die Bequemlichkeit und Fülle der Tafel, der Rauſch der Gewürze und des Weins, die ſchwärmende

ſtige Trunkenheit des Opiums lockt uns heran. Doch damit es uns in dem bunten Gewühl der Städte, mit ihrem lauten Getümmel, ihrem Handel, ihrer Schiffahrt nicht an Ruhe und Sicherheit fehle, lernen wir die Strenge der Rechtspflege und die Macht der Herrſcher kennen. Zittern wir aber zugleich vor dieſer ſchrankenloſen Gewalt, vor der jede andere Hoheit verſchwindet, ſo ergibt ſich nur bald genug auch dieſe höchſte Macht als ein unmächtiges Nichts gegen Allahs Willen, gegen den die ganze Welt in Spreu zerſtiebt, und wie ein Rauch verweht. Und ſo erſcheint denn auch im Sande der Steppen, wie im Reichthum der Städte, in den Hütten der Armen, und den Paläſten der Großen, kein Zuſtand im Leben als feſt; Elend und Glück wechſeln blitzesſchnell, und auf dieſem vielbewegten Lebensmeer bleibt als einziger Ankergrund, als letzter nicht zu raubender Troſt, nur der Glaube an Gott und ſeinen Propheten, die Verſenkung in ſein Weſen, die Unterwerfung unter ſeinen Willen.

Lieblicher noch ſchimmern die reichen Bilder des perſiſchen Lebens im vollen Glanz der Dichtung. Auch hier liefern ſchon die vormuhamedaniſchen Zuſtände einen unermeßlichen Stoff für Poeſie. Das Unternehmen Ferduſſi's, die geſammte nationale Vergangenheit zu einem ungeheuren Epos mythiſch und hiſtoriſch, allegoriſch und in beſtimmter Anſchaulichkeit zuſammenzufügen, und die Stimmen der verſunkenen alten Zeit ſchmetternd wie die Fama des Kriegs, oder flötend wie die Frühlingsſtimme der Liebe herüberklingen zu laſſen;

dieß Rieſenwerk flößt die volle Ehrfurcht ein. Mehr aber noch kann jene Luſt erfreun, die mit feiner Bildung und Zierlichkeit alles Preiswürdige der Gegenwart in behaglicher Anmuth zu erheben ſich nicht erſättigen mag. Gleichmäßig entzückt die erfahrene Klugheit, die ſich für die tauſend launenhaften Zufälle des Glücks, den ſicheren Hafen einer frohen Weisheit aufſucht, und Lehren und Ermahnungen in bunter Folge geſchickt, mannichfach, bequem, faßlich und heiter zur Beruhigung jedes zweifelnden Geiſtes, zum Troſt der Trauernden, zur Beſtätigung der Glücklichen, zur Warnung der Uebermüthigen überreich ausbreitet. Und kann jene Lebensklugheit dem poetiſchen Sinn nicht dauernd genügen, ſo berauſcht das Feuer der Empfindung, der glühende Farbenglanz und würzige Wohlgeruch, welcher den Gedichten jener perſiſchen Weltkinder entſteigt, die ſich in poetiſcher Seligkeit ganz in Liebe und Wein wonnevoll verſenken, und nun alles Duftige in der Natur, Roſe, Jasmin, Narciſſe, Veilchen, Moſchus und Ambra, alles Glänzende, Rubinen, Smaragden und Demanten reizend und blitzend zuſammenflechten, um dieſen Duft und Glanz in bezaubernder Lieblichkeit von Nachtigallen- und Lerchentönen durchklingen zu laſſen. Doch tiefere Bedürfniſſe erwecken auch aus dieſer ſüßen Trunkenheit der Seele, und nun liegen die Bücher der perſiſchen poetiſch religiöſen Myſtik aufgeſchlagen da, um das eigene Ich, dieſen ſchwerbeſiegbaren Deſpoten, liebend in die unermeßliche Fülle der Gottheit unterzutauchen, und zu ihr erweitert, mit ihr aufs innigſte

verſchlungen, in allem nur ſie allein und ihre Macht, Herrlichkeit und Wonne in jeder geſtaltentauſchenden Erſcheinung zu erblicken und zu genieſſen.

Ob nun aber das Abendland hin und wieder auch dieſe fremde Fülle mit dem eigenen Reichthum vereinen mag, ſo iſt dennoch das weltliche Herz, das ſich aus der Barbarei ſeiner unmittelbaren Wirklichkeit in die innere Schönheit poetiſcher Gebilde zurückzieht, den ſpäteren Tagen gegenüber, noch arm an dem ſtets ſich vertiefenden Gehalt menſchlicher Zwecke und Empfindungen, Schmerzen, Freuden und Schickſalen. Vereinzelt brechen zwar aus dem vollen Menſchenleben die nähern Töne treuherzig in Volksliedern hervor, und ſprechen kunſtlos jede beſondere nationale Richtung, jeden Unterſchied der Stände und Lebensweiſen aus, und die Innigkeit des Gemüths kommt in wortarmer, eindringlicher Tiefe, leidenſchaftlich, weich, zärtlich tändelnd und in ſchwermuthsvoller Trauer zum Vorſchein; oder die Vergangenheit läßt immer von neuem vereinzelte Scenen der Volks- und Familienkämpfe, lyriſch erzählt, in Romanzen wiedertönen, in Heldenliedern ſiegjauchzend oder dumpfklagend fortleben, in anſchaulicher innigen Balladen nachhallen; oder in kleineren Erzählungen plaudern ſich die Zuſtände und Vorfälle des Tages, das Leben in den Klöſtern, das Liebestreiben auf den Burgen der Ritter und an den Höfen der Fürſten, von Mund zu Mund, und das Auge der Poeſie blickt auch in das Hausleben der Städter und fleißigen Bürger hinein. Aber bei aller Mannichfaltigkeit bleibt dennoch der Stoff

einförmig und mager, gleichmäßig kehren in den weitesten Werken Liebe und Glauben, Tapferkeit, Fürsten- und Vasallentreue, Ehre, Edelmuth, Unbändigkeit und Zartheit wieder; die äußere Fülle der Kämpfe und Abenteuer, das labyrinthisch verwirrende Gewebe der Begebnisse muß den Mangel an innerer Fülle der Vorstellungen und Charaktere ersetzen, und der Zufall der Phantasie behält das Recht, Gestalten und Vorfälle ungezügelt zu häufen. Noch fehlt ihr die volle Kenntniß der äußeren Welt, deren Zustände selbst zu reicher Entwicklung sich noch nicht aufgeschlossen haben; die wirkliche Verschiedenheit der Länder und Völker der vergangenen Jahrhunderte, der mythischen und geschichtlichen Tage, das innere Getreibe im Staats- und Familienleben bleibt selbst in seiner bereits vorhandenen Entfaltung der Verhältnisse und Situationen im Ganzen für das Fabelland der Dichtung ein wenig bebautes Diesseits, das auch die Begabtesten kaum mit vielseitig poetischer Beweglichkeit zu ergreifen wagen. Die Phantasie ist mehr als je ihren eigenen Gesichten überlassen, und wenn auch ihr inniges Gemüth, was es in sich erschaut und fühlt, lieblich und tüchtig herauskehrt, so kann sie dennoch weder dem regellos phantastischen Umherschweifen entsagen, noch, wenn sie endlich zu verständiger Ruhe sich besinnt, die kahlen Abstractionen ihrer allegorischen Weisheit lebendig beseelen.

Leider bemerke ich jetzt erst allzu spät, zu welch weitschichtiger Auseinandersetzung ich mich habe verleiten

laſſen. Sie ſchien mir erſt ſo nothwendig, und jetzt wünſche ich, ſie wäre niemals begonnen. Freilich wird die Tieck'ſche Sinnesweiſe, von der ich eigentlich ſprechen wollte, kaum ohne Rückblick auf das Mittelalter und die Kunſthöhe deſſelben erklärlich; wie viele Umwälzungen aber liegen dazwiſchen, zu welchen entgegengeſetzten Geſinnungen ſchritt die Zeit fort, ehe dieſer ſehnſuchtsvolle Rückblick jenen ironiſchen Mann anregen konnte, die poetiſche Pilgerſchaft in die ſo weit entlegenen Zeiten und Länder wieder anzutreten. Auch dieſer Vor- und Rückſchritte werde ich erwähnen müſſen, ſoll das Frühere nicht unnütz daſtehn. Schilt daher nicht, wenn ich Dir zuerſt die groſſen Bedürfniſſe der Reformation ins Gedächtniß zurückrufe.

Ihre Wirkung näher betrachtet, ging darauf hinaus, den Frieden, welchen im Mittelalter die Kunſt allein zwiſchen Geiſtlichem und Weltlichem, Sinnlichkeit und Geiſt, innerer Welt und Auſſengeſtalt, menſchlich freiem Hervorbringen und feſtem Zwange göttlicher Autorität zu feiern im Stande geweſen war, nun in Kirche und Staat ſelber unabhängig von aller Kunſt in ſelbſtſtändiger Weiſe dauernder zu ſchlieſſen. Alle Widerſprüche in jeder dieſer groſſen Lebensſphären ſollten ſich ausgleichen, und beide ſich ebenmäſſig mit voller Bewahrung ihrer ewigen Rechte nur um ſo enger durchdringen.

Zu dem Bedürfniß dieſer Löſung hatte ſchon das Wiedererwachen der griechiſch-römiſchen Wiſſenſchaft, Bildung und Gelehrſamkeit den erſten Anſtoß gegeben. Mitten in der äuſſeren und innern Barbarei, beim

Drange ſich ihr zu entſchlagen, war im Schoße der chriſtlichen Welt das Alterthum mit ſeinen naturgeiſtigen klaren Göttern, mit den Reſultaten ſeines menſchlichen Denkens und Empfindens, ſeiner ſittlichen Sinnlichkeit und ſchönheitsſeligen Poeſie und Kunſt neu erſtanden. Eine ausſchließlich menſchliche Weisheit noch einmal aus dem Anblick dieſer ewigen Jugendheiterkeit der Welt zu ſchöpfen, der dumpfen Kloſterſtille zu entfliehn, aus der himmelanreißenden Andacht der Kirchen, aus der Vorqual der Hölle und aufopfernden Buße der Gegenwart, wie aus der Sehnſuchtshoffnung der Seligkeit, in die naturnahe Freudigkeit des Daſeyns hinauszutreten, für welches Strom, Geſtirne, Wald, Meer, der Tag und die Nacht, die Mittagsſtille und das ganze lebendige Weben der Natur noch gotterfüllt, Bürgerthum noch die Spitze der Männerwelt, Ehe, Geſchwiſterliebe, Treue der Gattin, Freude und Kummer der Mutter, noch die höchſte Sphäre des Weibes, jeder ächte wenn auch irdiſche Trieb noch geheiligt war, und die frohe Regung aller angebornen Sinnen, vernunftreich ermäßigt, noch ohne Sünde blieb — dieſer alles Menſchliche wiederherſtellende Eifer für das Alterthum ergriff die Herrlichſten und Erſten. Jede friſche Kraft ſtrengte ſich an, um jetzt im Angeſichte der ſtarken, die ganze Erde hochüberwölbenden Kirche einen neuen geiſtigen Bau emporzuthürmen, in deſſen Hallen das freie Denken ſein Genügen, die Luſt an Bildung und Reiz der Schönheit ihren Genuß durch eignes Mühen und ſelbſtbelohnte Arbeit ſich erringen durfte.

So wuchs nun aber in der innern Welt der Vorstellung und des Gedankens ein doppelter Glauben, eine zwiefache Schönheit und entgegengesetzte Weisheit auf, deren Verschiedenheit ohne letzte Aussöhnung auseinander trat. Den bisherigen vorwärtsdrängenden Widersprüchen des Mittelalters hatte sich noch der neue Trieb zugesellt, im Wiederaufleben der Vergangenheit das selbsterschaffne menschliche Leben aufzusuchen, welches mehr oder weniger in der Kirche sowohl, als auch im Staate und im Wechselbezuge beider verkümmert oder versagt war. Der Zwiespalt ward immer schroffer, und die ersten halben Versuche ihn aufzuheben, schärften nur das Bedürfniß nach vollständiger Lösung.

Die tiefere Abhülfe konnte nur von Seiten des umgewandelten religiösen Sinnes ausgehn. Da war denn vor Allem die Fessel der Laienschaft zu brechen, und die Befugniß selbsterworbener Ueberzeugung an die Stelle bloßer Unterwerfung zu setzen. Beim Glauben sollte das Zeugniß des eigenen Gemüths und der eigenen Forschung ein wohlbedachtes Wort mitzusprechen berechtigt seyn, ohne sich dadurch dem Zeugniß Gottes zu entfremden, und der Wahrheit irrend gegenüber zu finden. Dem menschlichen Geiste ward die ungeschwächte Kraft beigemessen, in die geheimnißreichsten Tiefen Gottes einzudringen. Ja, die Lebendigkeit des Glaubens sollte erst durch den freien Verein fortwirkender Offenbarung und selbstthätig menschlichen Nachdenkens in jedem einzelnen Herzen und Geist zu frohem Gedeihen sich aufthun, damit dieß lebendige Glauben an die Stelle äußer-

rer Formen und Werke trete, aus denen mehr und mehr der innere Sinn zu entweichen nicht aufgehört hatte. Nun erſt war die menſchliche Gleichheit im religiöſen Bereiche ausgeſprochen, und der Glaube das freie Recht und Eigenthum jedes, der ihn ſich anzueignen die Sehnſucht empfand. Dennoch genügte auch dieß kühne Wort noch nicht. Das unſichtbar Ewige iſt dem unſichtbaren Innern allein gemäß und angehörig. Kaum ward auch dieſes Bedürfniß befriedigt, und von den geheiligſten Vorſtellungen die ſinnliche Anſchaubarkeit abgeſtreift, ſo fand die Religion, von der bisherigen Art ihres äußeren Glanzes entkleidet, eine gereinigte Stätte im Heiligthum des Herzens und Denkens; denn der erſtarkte Geiſt war ſich nun in ſeinem eigenen Reiche heimiſch, und ſeine befreite Thätigkeit verſchmähete es, ſein Allerheiligſtes mit der ſinnlichen Außenwelt widerſprechend zu vermiſchen. —

Wie mit den religiöſen Vorſtellungen, ſo erging es nun auch mit der Kirche. Ihr Privilegium alleiniger Offenbarung war mit dem Aufhören der gegenüberliegenden Laienſchaft erloſchen; ihre Vermittlungsrolle zwiſchen der Himmelshöhe und der Niedrigkeit des Weltlebens war ausgeſpielt, ſeitdem ſich Jeder das Recht zugeſtand, dieſe Macht der Verſöhnung in ſeinem eigenen Geiſte und Gemüthe mit Gottes Hülfe auszuüben; um Gott ſich nahen zu können bedurfte es nicht mehr des Prieſters; und hatte die Kirche zu dem ausſchlieſslichen Eigenthum der ewigen Güter auch den Beſitz und die Beherrſchung der zeitlichen immer anhäufender hin-

zuzuthun getrachtet, ſo tönte ihr jetzt in erneuter Bedeutung das Scheidungswort entgegen: gebt dem Kaiſer was des Kaiſers iſt, und Gott was Gottes. Bisher war der Staat ein Diener der Kirche geweſen; jetzt macht ſich das Gegentheil geltend: der Staat nimmt die Kirche in ſeinen Dienſt, und weiſ't ihr einen ſtets verengerten Kreis ihrer Selbſtſtändigkeit an. Die Religion erhält das Innere zum Boden ihrer freien Thätigkeit, das Weltliche aber und Aeußere an ihr ward dem weltlichen Scepter unterworfen. Nun erſt gelangen Handel und Gewerk zu der rechten Freude ihrer unbeſchränkten Betriebſamkeit, und gewinnen zu ihrer Ausbreitung und Entwicklung den Raum hinzu, welchen bis dahin die Kirche eingenommen hatte. Der Staat ſetzt ſich ohne Nebenbuhler, als Ordner der weltlichen Angelegenheiten, Kämpfe und Schickſale auf ſeinen unbeſtrittenen Thron, und Fürſten und Völker folgen der Stimme des eignen innern Glaubens, ſtatt ſich den Befehlen der Kirche gleich Geboten Gottes zu fügen. Die Wiſſenſchaft hebt in immer kühnerer Freiheit das altersklug Haupt, und ſchaut mit verjüngten Blicken nach immer reicheren Erfahrungen und ſtets vertieften Erkenntniſſen aus; die Natur iſt in ihren alten Rechten wieder hergeſtellt, und das erſte Buch Moſis hört auf der Codex ihrer Geſetze zu ſeyn. Denn der Heiligenſchein, welcher ſo lange in goldiger Pracht das Univerſum halbdämmernd beleuchtet hatte, wird jetzt in neue gangbare Münze nützlich umgeprägt, und die ganze vorhandene Welt liegt zum erſtenmal wieder in ihrer eigen-

thümlichen Gestalt vor Augen. Laut zwar aus der alten Zeit herüber erhebt sich das Geschrei: das Heiligste sey profanirt; dieses falsche gottselige Wehe aber verhallt ohne durchgreifend hemmende Wirkung. Das früher als profan zurückgewiesene Weltbereich weiß sich geheiligt, da es aus dem innersten Keim des Glaubens neu emporsteigt, und wenn auch mit dem zeitlichen Willen der alten Kirche im Widerspruch, dennoch an dem ewigen Willen Gottes festhält, welcher jedem Gebiete, allen einzelnen Kreisen und Seiten der Wirklichkeit frei sich ihrem eingepflanzten Wesen nach zu entwickeln das unverbrüchliche Recht verliehen hat. Je ungehinderter dieß Recht waltet, desto vollständiger zieht die Religion sich in den Bezirk des Gemüths und der Gesinnung, der weitesten Forschung und des tiefsten Denkens zurück, um von Innen heraus reinigend und belebend das anderweitige Daseyn zu durchdringen; und zu dieser Gesinnung zu erziehen, diese Beseelung frisch und kräftig zu erhalten, bleibt das Hauptgeschäft der Diener Gottes. Dann erst ist der Widerspruch einer sich bestreitenden Wirklichkeit von Kirche und Staat verschwunden, und das Reich Gottes bewegt sich friedlich durch die Reiche dieser Welt hin. —

Die katholische Kirche konnte auch da selbst der bildenden Künste nicht entbehren, wo diese sich selbstständig in freiem Schaffen zu ergehn den Muth gewannen; der streng reformirende Sinn dagegen widerstrebte mit steigender Härte aller sinnlichen Sichtbarkeit und

Natürlichkeit im Religiöſen, und ſuchte die geiſtigſte Wahrheit an die Stelle ihrer bildlichen Schönheit zu ſetzen. Bei dieſem feindſeligen Eifer kam die Architektur am ſchlimmſten fort. Ihre mittelaltrigen Wunderwerke waren zum Theil unbeendigt liegen geblieben, und wurden nun gar beſchädigt oder zerſtört, und ſtatt für neue kunſtreligiöſe Kirchen war zuletzt nur noch das Bedürfniß für wetterſchützende Bethäuſer vorhanden. Das weltliche bürgerliche Leben hätte zwar eine breite Gelegenheit, ſich in tüchtigen Kunſtbauten hervorzuthun, liefern können, doch für dieſe Gebiete fehlte zunächſt der ächte künſtleriſche Sinn; das Nützliche drängte die Schönheit bei Seite, welche nur noch als beigefügte Ausſchmückung Raum behielt, und da es, nachdem die mittelaltrigen Formen ſich überlebt hatten, an eigenſter Hervorbringung fehlte, ſo ging die Architektur, bald zufällig und geſchmacklos, bald mit Geſchmack und Einſicht wieder bei den Griechen und Römern zu Gaſte, um Altes und Neues, wie es Talent und Geſchicklichkeit eben zugaben, äußerlich zuſammenzuſtellen oder enger zu verſchmelzen. — Aerger noch ward der Sculptur mitgeſpielt. Die Malerei allein, der Natur und in Ernſt und frohem Humor dem weltlichen Treiben und der täglichen Gegenwart, und in den Tagen der Reformation auch religiöſen Stoffen mit nachſinnendem Geiſte zugewendet, wußte ſich durch geiſtige Geſundheit, Gemüth, Kraft und meiſterhafte Technik für lange noch auf gleicher Höhe zu erhalten. Im Ganzen jedoch behielten das ſechszehnte Jahrhundert hindurch die ächt katholiſchen

Völker in den bildenden Künſten den Vorſprung, denn ihnen gelang es grade in dieſem Zeitraum die griechiſch-römiſche Kunſt in den Kreis der chriſtlichen hineinzubannen, und dort beide ineinanderzubilden, während alle Seiten techniſcher Vollendung nun erſt zur Unübertrefflichkeit ſich entfalteten und erhoben. Daſſelbe erreichten die gleichen Völker in der Poeſie. Dem Mittelalter ohne weſentlich dagegenſtreitende Geſinnung nahegeſtellt, überkamen ſie deſſen ganze Fülle poetiſcher Stoffe, und verſtanden es raſch und rührig der neuentſtehenden Aufgabe mit Genius und geſchickter Hand genug zu thun. Wo nicht eine correct einſichtige Nachahmung erkältend hemmte, vermehrte ſich täglich die Gabe, durch die kunſtreiche Faſſung einer ſtets erhöhten Bildung nach den Alten die fortblitzenden poetiſchen Edelſteine jenes entſchwindenden Weltzuſtandes noch einmal in nachglühendem Feuer leuchten zu laſſen. Selbſt das widerſprechende Gefühl der heidniſchen Gelehrſamkeit und Poeſie und des alleinſeligmachenden Glaubens, einer verderbten ſinkenden Kirche neben dem emporſtrebenden Staatsleben, einer entlegneren poetiſchen Vergangenheit und fortſchreitenden Proſa der täglichen Gegenwart, ſtatt die Pracht der Dichtung zu trüben, verflüchtete ſich zu dem lieblichen Reiz der Phantaſie, in welchem Arioſto anmuthsvoll zwiſchen Ernſt und Scherz mit abſichtlicher Abenteuerlichkeit ſpielend jede Klippe umſchifft, oder vertieft ſich zu dem unergründlichen Humor, durch den Cervantes jene Widerſprüche im Don Quixote allen Zeiten und Völkern zum Genuß künſtleriſch voll-

kommen auflöſte. — Italien war der Heerführer in dieſem friedlichen Kampfe, welcher zum erſtenmal das Mittelalter und ſeine Kreuzzüge, ſeinen Himmel, ſein Fegefeuer und ſeine Hölle, ſeine Liebe, Wirren und Abenteuer mit griechiſcher Kunſt und römiſcher Eleganz verbinden ſollte; Spanien folgte, wie immer nationaler, katholiſcher, ehrenſtolzer, ehrbarer, orientaliſch glühender, verſtändig ſcharf, rhetoriſch pomphaft, mit beweglicher Leidenſchaft und ſteifer Grandezza in ſchneller Entfaltung nach, und Portugal blieb hinter dem Nachbar nicht jedesmal zurück.

Dagegen waren die Völker, welche die Reformation in ſich erzeugten oder zu blutiger Fehde in ſich aufnahmen, geeigneter, der neuen Poeſie einer umgewandelten Zeit den Boden zu ebnen, auf dem ſie zuerſt reich und gewaltig emporſprießen, dann aber zu ſolcher Trockenheit verdorren ſollte, daß nur die herrlichſte Macht des Genius ſich kräftig genug erwies, die zu Grunde gegangene Dichtung, je vielſeitiger ſie verloren ſchien, deſto allſeitiger aufzuſuchen, und aus dem Innerſten heraus die Größe ihrer Wunder an der ausgebildetſten Lebensproſa ſelber nur um ſo unwiderſtehlicher zu bewähren.

Ich hätte jetzt die beſte Gelegenheit, Dir die Hauptgeſtalten der engliſchen und franzöſiſchen Poeſie des ſiebzehnten Jahrhunderts vorüberzuführen, um anzudeuten, in wie fern hier der Proteſtantismus und in ſeinem Gefolge die vom Mittelalter immer abweichendere neue

Weltanſchauung auch auf die Dichtkunſt einen umprägenden Einfluß üben. Doch ich muß ſchneller vorſchreiten, und will mich auf Deutſchland beſchränken.

Das Ritterthum hatte ſeit einem Jahrhundert ſchen der Rührigkeit der Städte, dem Verkehr in bürgerlichen Intereſſen, dem Handel und Gewerbe, mehr und mehr Platz gemacht, und die Poeſie ihre tiefſten Rechte in wachſendem Grade gegen die nothwendige Proſa des Lebens, um dieſe in ihrem eigenen Felde der ungeregelten Barbarei zu entreißen, aufgegeben. Da fröſtelte aber die Kunſtarmuth des Herzens und der nur regelrechten äußeren Form auch durch die Dichtkunſt immer erſtarrender hin, ſo daß ſich faſt das Volkslied allein noch Wärme und innere Fülle bewahrte. Als jedoch das vordrängende Lutherthum einen neuen Aufſchwung mit urſprünglicher Kraft gährend verkündigte, da erſchloß ſich auch für die Poeſie in den kernig treueſten Gemüthern wieder ein frühlingsfriſcher Sinn, ein regſames Herz, ein freier Blick, ein kecker Muth, und es ward ihnen vor Allem zum frohen Geſchäft die Thorheit der Gegenwart oder jüngſten Vergangenheit, den Lauf der Welt, das Verderbniß der Geiſtlichkeit und Kirche durch derben Humor in muthwilligen Scherzen zu überwinden. Doch hindert auch hier wieder die allegoriſche Trockenheit, das didaktiſche zum Theil moraliſirende Streben, das keinen Ton ohne praktiſche Nutzanwendung anzuſchlagen ſich entſchließen kann; ein Anflug von Kenntniß alter Mythologie und anderweitiger halber Gelehrſamkeit blickt überall wun-

der-

derlich hervor, und auch das poetisch tüchtigste Gemüth, der gottesfürchtig fröhliche Sinn, die gutmüthigste Naivetät und lustig spaßende sinnliche Sittlichkeit kann sich den alltäglichen Zuschnitt ihres prosaischen Haus- und Handwerkskleides, Bürgermeistermantels und sonstigen Zubehörs nicht umformen. — Noch hatte die Reformation das bürgerliche und politische Leben nicht umgestaltet. Mit den blutigsten Kriegen begann jetzt dieß unentbehrliche Werk. Die Deutschen, welche im Mittelalter ihr weltliches Oberhaupt oft genug dem geistlichen der Christenheit in streitender Nebenbuhlerschaft gegenübergestellt hatten, fochten dießmal von religiöser Seite her die neue welthistorische Fehde aus, welche ihnen zwar die innere Freiheit des Glaubens erringen, doch die äußere Gegenwart des Lebens zunächst allen Drangsalen eines unabsehbaren Krieges, aller Barbarei verwildernder Leidenschaften, und allen Furien entfesselter Rohheit überantworten sollte. Ruhe und Frieden stellten sich zwar hoffnungsreich wieder her, dem neuen Glauben war der Sieg errungen und seiner alles umwandelnden Thätigkeit der Weg gebahnt; doch bei der Ermattung, die so langen Anstrengungen folgte, begann nun durch die selbstständig steigende Macht der kleinen Fürsten, Höfe und Hauptstädte, deren gemeinsames Band immer lockerer und vereinigungsloser ward, durch die Ausbildung der untergeordneten Lebenszirkel und Interessen eine Trockenheit und beschränkte Verdumpfung der Sinnesweise sich auszubreiten, welche sich, im Gegensatze gegen

das Mittelalter, nach und nach der Prosa allein ihr kunsttödtendes Recht zu verschaffen abmühte, und im Angesichte der das ganze Universum durchforschenden Gedankentiefe, zu einem Versinken in das engste Privatleben, und zu einer Gleichgültigkeit gegen die großen Mannesfragen des öffentlichen Daseyns in Politik, Heldenschaft und Geschichte führte, aus welcher nur die gewaltsamen Welterschütterungen von Außen her epochenweise das familienruhige Deutschland aufzuschütteln vermochten. Diesen Inhalt der Wirklichkeit nahm die deutsche Kunst mehr oder weniger in sich auf, und während die neuere französische Literatur die goldene Zeit ihres conventionellen Werthes erreichte und überschritt, während die englischen Dichter in ähnlicher Weise die Mittagshöhe der Poesiefesttage Shakespears zu überglänzen trachteten, blieb für Deutschland der einzige Beruf übrig, auch in der Poesie nur allzubald wochentagsmäßig bis an die äußersten Gränzen der Lebensprosa herauszuschreiten. Auf dieser staubigen Straße allein sollte sie zu ihrer letzten Höhe gelangen, von welcher aus sie den übrigen Völkern erleuchtend und erwärmend als ein neubewunderungswürdiges Vorbild erschien. Der eigentliche Sinn der neuen Zeit ist im Innersten prosaisch, und die Kunst vermag nur nach Bekämpfung dieses ursprünglichen Feindes, den Griechenland nicht kannte, und das Mittelalter nur in Gestalt von Barbarei und Rohheit um sich her erblickte, wieder zu erstehen. Deßhalb zog sie ihn in ihrem eigenen Schoße groß,

ſie nährte ihn mit ihrem eigenen Fleiſch und Blut, doch mit dem Wachsthum ihres Feindes wuchs die Kraft ihrer eigenen Kittige, und als ſie am gewiſſeſten erlegen und verſchwunden ſchien, trat ſie am heldenmüthigſten zu dem unzweifelbaren Siege erſtarkt in die Schranken.

Wir wollen die deutſche Poeſie auf dieſem Entwicklungsgange noch eine Zeit lang begleiten. Er wird uns nicht nur zu der Tieck'ſchen Kunſtanſchauung als unſerm nächſten Ziele hinleiten, ſondern auch ein erklärendes Licht auf den Streit von Proſa der Außenwelt und Poeſie des Gemüthes werfen, den ich ſo häufig ſchon andeutend berührt habe.

Am bequemſten mache ich mit der Zeit den Anfang, in welcher Opitz noch während der Noth des dreißigjährigen Krieges epochemachend auftrat, und einer ganzen Folge von Dichtern der ſchleſiſchen Schule zum Leitſtern diente. Der Sinnesweiſe nach erſcheint in dieſer Schule die kernige Kraft des Proteſtantismus noch am wenigſten verzehrt; das Herz bleibt der Religion fromm, getroſt und gläubig zugewendet, und wie es die Lehren und Vorſtellungen aufgenommen, nachdenkend in ſie hinein ſich verſenkt hat, ſpricht es dieſelben mehr zur kirch'lichen Gemüthserbauung als zur künſtleriſchen Erhebung in Liedern wieder aus, unbekümmert, ob dadurch Geſchmack und Orthodoxie, Glaube und Schönheit in den härteſten Widerſtreit gerathen, oder ſich friedlich vereinen. Im Weltlichen haben die Stürme

der Zeit den Muth genährt und der redlichen Geſinnung ihre unverhohlene Gradheit nicht verkümmert. Soll aber in der Poeſie noch eine frohe Luſt widerglänzen, ſo muß ſie ſich heiter von der düſtern Umgebung hinweg in den Arm der Freundſchaft und Liebe flüchten, und von fremden Ländern und deren ungetrübter Pracht, von Frühling und Reiſen, von Wein und Lebensfreude mit leuchtendem Auge und wolkenloſer Stirn berichten. Doch für Form und Ausdrucksweiſe gibt die wildhinſtutzende Gegenwart, welche die aufſtrebende Bildung mit fortzureißen droht, keinen Maßſtab und kein neues Muſter. Die bisherigen Formen aber ſind morſch, und können den neuen Inhalt nicht mehr in ſich faſſen. Da thut ſich jetzt in Deutſchland zum erſtenmale die nachbildende Kenntniß der Griechen und Römer, der correcten Niederländer und Franzoſen zu durchdringender Wirkſamkeit auf, und ſucht eine neue Würde und elegante Klarheit des Ausdrucks zu Stande zu bringen. Doch nun macht ſich wieder dieſe Bemühung, welcher die ſchaffende Fülle der Phantaſie abgeht, zur überwiegenden Hauptſache, oder die Vorſtellungen und Empfindungen nehmen einen gewaltſamen Aufſchwung und meinen ſich am ſchönſten mit den blendendſten Farben und der unbeſchränkten Mannichfaltigkeit der Bilder zu ſchmücken, denen ſchnell wieder Mattigkeit und Leere nachfolgt; und ſo iſt auch von Seiten der Form her nur der nächſte Anlauf genommen. Am meiſten, da die Poeſie von individuellen Bedürfniſſen des Troſtes und der Erheiterung ausgeht, gelingt die Lyrik in Ge-

arten, Liedern und Sinngedichten, die dramatiſche Poeſie bringt es nicht weit über nachahmende Ueberſetzungen hinaus, und die epiſchen Lehrgedichte, welche von jeher der deutſchen Betrachtungsluſt zuſagten, entbehren ſich auch jetzt nicht ihrer Breite und ſchwerfälligen Trockenheit.

Dennoch iſt dieſe Epoche noch ein reichbepflanztes wohlgehegtes Ufergland, an welchem nun ein neuer Strom bald weich und ſchlank mit erborgten Flathen verführeriſch rauſchend und flüſternd vorüberſpielt, ohne den deutſchen Himmel, die deutſche Luft und das vaterländiſche Leben in klaren Bildern hervorſchauen zu laſſen, oder ſchwülſtig mit künſtlich überſpannter Kraft heraufſchwillt, doch wirkungslos eben ſo ſchnell ſich wieder verläuft, und nun durch den klaren Waſſerſpiegel nur den reingeſpülten Sand und Kiesboden ſchimmern läßt, über welchen ein wellenloſes ruhiger Fluß dahinſchleicht. Nur dieſer Abfall trieb die deutſche Poeſie dem Verhängniß entgegen, das ihr beſtimmt war. Die nächſte weltbiſtoriſche Aufgabe, welche dem deutſchen Geiſt als ſpätere Folge der Reformation zu löſen oblag, führte ihn Schritt vor Schritt jenem großen Wendepunkte zu, den die moderne Weltanſicht in der ſogenannten Aufklärung erreichte. Rechtſchaffen und gründlich wie immer ließ er ſich von dem Glanz des witzig-ſcharfen Leichtſinns nicht verführen, dem die zerſtörende Aufklärungsluſt in Frankreich ſich hingab, und erfand gegen den todten Atheismus, dem ſie verfallen war, als kräftigſte Waffe und letztes Heil eine durchweg neue

Anſicht über die Strenge und den Werth des moraliſchen Handelns, das von jetzt an für alle Zeiten und Völker den einzigen Mittelpunkt des ganzen Lebens ausmachen, und die geſammte Menſchheit zu ein und demſelben Ziel mit gleichen Rechten und Pflichten vereinigen ſollte. Was dieſe neuen Grundſätze enthielten, kann ich noch nicht weitläuftiger beſchreiben; für jetzt halte nur an Folgendem feſt.

Die ausſchließlich moraliſche Weltanſchauung, wie ſie ſich in der letzten Hälfte des vorigen Jahrhunderts in Deutſchland entwickelt, und die früher tiefere Religioſität, die ächte Kunſt, das regere Staatsleben und die unbefangene Sittlichkeit zu erſetzen verſucht hat, erſchafft ſich in den Neigungen und Trieben, in dem Eigennutz und der Eitelkeit, in Allem, was dem einzelnen Menſchen in ſeiner perſönlichen Abgeſchloſſenheit angehört, mit in der äußeren Natur und dem gewöhnlichen Laufe der Welt einen unüberwindlichen Widerſacher, welchen zu bekämpfen die letzte und höchſte, ja die einzige Lebenspflicht ſeyn müſſe. Sollte dieſe Anſicht auch auf die Poeſie ihre Anſprüche ausdehnen, ſo war es nöthig, daß Geſinnungsloſigkeit, lüſterne Frivolität, Seichtigkeit, inhaltarmer Witz ſich vorher als Alleinherrſcher aufgeworfen hatten. Der Feind mußte wirklich den Sieg errungen, die Verderbniß als anmuthvollſte Geſpielin ſich eingeſchmeichelt haben, wenn die ſtrenge Moral als Hauptverdienſt der Poeſie nicht zur überflüſſigen Forderung herunterſinken ſollte. Ein ſolches Widerſpiel nun des ſpäteren moraliſchen Pflichten-

deſpotismus lieferte die Epoche, zu der wir herangetre-
ten ſind, in vollem Maße. Die erſte religiöſe Friſche
der Reformation war in ihrem eigenen Kampfe und
Siege welk geworden, ſie hatte das Mittelalter zu gro-
ßem Theil zerſtört, ohne eine neue Geſtaltung der
Dinge mit voller Umſicht und thätiger Ausdauer zu be-
ginnen; denn mit der ablebenden Kraft der Zertrüm-
merung ſchien zugleich der Muth des Wiederaufbauens
länger als billig verloren. Rechtſchaffenheit, Treue,
reines Gemüth und voller Glauben verſchwanden, wie
zum Theil aus dem Leben, ſo auch gänzlich faſt aus
der Poeſie, und der Drang, ſich mit dem beſten Ge-
halt des eigenen und nationalen Innern zu verzwei-
gen, befeuerte um ſo weniger zu neuen Geſängen,
je mehr dieſer beſte Gehalt und das eigenſte Innere
zu erſterben fortfuhren. — Das Gleiche beſtätigt ſich
auch in anderer Beziehung. Die praktiſch geſinnte
moraliſche Weisheit geht vorweg auf Nützlichkeit aus;
auch durch die Dichtkunſt will ſie nur belehren und beſ-
ſern. Dieß Bedürfniß nun ſetzt gleichfalls eine Zeit
voraus, in welcher die Phantaſie ſich ohne den Ernſt
weiterer Kunſt- und Lebensforderungen ermattend und
verführend den leerſten Träumereien überlaſſen hatte.
Mit dem Eifer für nationale Dichtung verhielt es ſich
ähnlich. Die Epoche, zu welcher Opitz den Anſtoß
gab, war in Geſinnung und That, obſchon nach
fremden Muſtern gerichtet, dennoch national und deutſch;
die ſpäteren moraliſch geſinnten Dichter durften ſich
gleichfalls mit Recht als einheimiſch empfinden, da ſie

die Grundſätze ihrer Zeit unter den Gebildeten wenigſtens klar genug ausſprachen. Nun ſind die Deutſchen aber ein eigen geartetes Volk; aufnehmend einerſeits, nachahmend, und in fremde Zuſtände, Anſichten, Sitten und Formen vollſtändig bald geſchickter, bald plumper ſich hineinlebend, andererſeits in zäher Eigenthümlichkeit ſtolz darauf, ſich als Deutſche eben ſo ſehr ringsher von den Nachbarvölkern abzuſchlieſſen. In der Poeſie ſollte es ihnen beſchieden ſeyn, im Verlauf der Geſchichte den Gipfel ihrer Vollendung erſt als die letzten nach ſchwerer Mühſeligkeit zu erſteigen. Italiener, Franzoſen, Engländer ſtanden ihnen als bereits fertige unübertroffene Meiſter nahe vor Augen, und den Alten lieſs ſich ein ſteter Tribut nachbildender Huldigung nicht verſagen. Eine langwierige Schulzeit war unvermeidlich, und wie jene moraliſche Kunſt, um kämpfen und ſiegen zu können, ſich Halbheit und Leichtſinn vorausſetzt, ſo erwachte unter den Deutſchen auch die Liebe für feſtere Nationalität nur erſt nach dem gänzlichen Verluſte des eigenen Charakters. Ja die Nachbildung, ſcheint es, muſte aus den fremden Muſtern ſelbſt die ſchlechteren erwählt haben, ehe der Sinn für die beſſeren und das Vertrauen auf ſelbſtſtändigen Geiſt ſich zu regen vermochte. Die deutſche Poeſie blieb der ſtete Wilhelm Meiſter; beim beſten Willen konnte ſie nur auf dem ſchwankenden Wege des Irrthums an der Breite des Vorhandenen erzogen werden.

Der Abſchnitt nun, welcher uns gegenwärtig beſchäftigt, führt gegen jene äuſſerſten Endpunkte der

Verliebe für das Ausländiſche, für kunſtwidrige Reizmittel und unnatürlichen Bombaſt hin. Hoffmann von Hoffmannswaldau, kernlos weichlich, überkünſtelt bunt und ſchimmernd, verſtandeswitzig ohne Phantaſie, phantaſievoll ohne Innigkeit des Herzens und Gehalt des Geiſtes, eiferte dem überreizten, ſchwülſtig ſüßen Marino nach, ſtatt ſich an dem milden Glanz der ſprudelnden Laune und geiſtreichen Beweglichkeit Arioſto's zu erwärmen, oder an dem männlich leidenſchaftlichen Ernſt des Virgiliſchen Taſſo, ſollte doch einmal nachgeahmt werden, zu erſtarken. — Lohenſtein verkehrte die Tragödie zur handlungsloſen Gelegenheit für kahlen Sentenzenpomp, rhetoriſchen Bilderprunk und geſchraubte Declamation, deren Aufgelaſſenheit einzelne gelungene Redewagniſſe und poetiſche Kernſprüche nicht zu vergüten im Stande ſind; der Moral, die er einſtreut, widerſtrebten die proſaiſch empörenden Grauſamkeiten in ſeinen Stoffen; und der gänzliche Mangel an jener milden Keuſchheit der Poeſie, welche ſchonend das Widerwärtige und Sittenloſe verbannt oder umhüllt, läßt ihm jede Art der Laſter und Unthaten in nackten Verzerrungen hinmalen. Dieſen Vorgängern zu Liebe wandelten ſich nun Nationalität, Kunſt und Natur mehr und mehr ins Gegentheil, und wenn ſich auch in den Romanen die nächſte Vergangenheit mit aller ihrer wüſten Verwirrung der Zuſtände, Charaktere, Sitten, Lebenszwecke und Schickſale in naiver Anſchaulichkeit hervordrängt, ſo flüchtet ſich doch die gegenwartsloſe Phantaſie auf der an-

deren Seite nur in phantaſtiſche Träume hinüber, oder ſucht in der einfachen Stille der Robinſoniaden, in denen das einſame Leben auf die Anfänge des menſchlichen Daſeyns zurückgewieſen iſt, die letzte Beruhigung; bis endlich die Verſuche einer begeiſterungsloſen Correctheit eben ſo kunſtleer als naturlos dem früheren Schwulſt und der laxen Süſſe den Weg verirrten.

Leider ſehe ich mich, indem wir einen neuen Abſchnitt der deutſchen Poeſie betreten, wie bisher in ziemlich kunſtflacher, wenn auch nicht in unfreundlicher oder unbekannter Gegend. Deſto ſchneller wollen wir uns den nöthigen Ueberblick verſchaffen. Laß mich deßhalb von der Aufklärung des achtzehnten Jahrhunderts einiges Allgemeine vorausſchicken. Denn die Aufklärung iſt der nagende Wurm, welcher ſich unvermerkt in die Dichtkunſt zuerſt als ſpießbürgerliche Vernüchterung, dann als die falſchen kritiſchen Theorien des poetiſchen Geſchmacks, und endlich als jene naturfeindliche Moralität einſchlich, welche den unſchuldigen Glauben an urſprüngliche Reinheit, Schönheit, und in ſich einige ſchöpferiſche Vernunft verſchmäht, um an deren Stelle den nie zu endenden Kampf von Geiſt und Sinnen, eigenem Begehren und ſittlichen Geboten, Wollen und Vollbringen, Gedachtem und Vorhandenem zu ſehen. —

Jedesmal aber finde ich mich in höchſter Verlegenheit, wenn ich von der hochberühmten Aufklärung ſprechen

ſal. Wir ſind ihr einen ungeſchmälerten Dank ſchuldig. Für jede Art wahrer menſchlicher Freiheit in Religion und Wiſſenſchaft, häuslichem und öffentlichem Leben hat ſie zum erſtenmal von Grund aus die mittelaltrigen Hinderniſſe weggeräumt; für jeden heutigen Zuſtand hat ſie mit langſam bedächtiger Hand ſchroff emporſteigende Berge abgetragen, Abgründe ausgefüllt, und auf den planen Boden den neuen Grundſtein gelegt. Und dennoch bleibt das Licht, welches dieſe Klarheit verbreitete, ſo froſtig, ihr Verſtand iſt bei aller Schärfe ſo kahl, ihre Freiheit ſo leer und bodenlos luftig, ihr Höchſtes ſo platt und eben, und ihr letzter Troſt ſo troſtlos, daß ich nicht weiß, ob ich ſie mehr haſſe oder liebe. — Will ich nun gar von ihrer moraliſchen Richtung reden, ſo muſt Du mir im voraus meinen antimoraliſchen Eifer verzeihen. Ich vermag ihn nicht zurückzuweiſen, wenn die entgegenſtrebenden Anſprüche der Kunſt ſich meiner bemeiſtern, und ich muß meine ganze Beſonnenheit zu Hülfe nehmen, um nicht in ſchmähenden Angriffen zugleich auch die Berechtigung des ſo oft beſtrittenen Gegners rückſichtslos zu verkennen.

Die Aufklärung, mochte ſie ſich auch in Frankreich zuerſt einer ſchimmernden Höhe zu rühmen haben, war dennoch ihrem Principe nach nur eine Folge der Reformation. Was der Proteſtantismus energiſch mit der Macht eines Jahrhunderte lang zurückgedrängten Rechts erheiſchte, das freie Zeugniß des menſchlichen Innern, und bei der Vergeiſtigung des Glaubens die regſte

Entwicklung aller weltlichen Zuſtände, mit dieſem Loſungsworte eines neuen Weltanfangs ſucht die Aufklärung bis in die conſequenteſte Einſeitigkeit hinein alles bisher Gültige anzugreifen. Im Mittelalter war Natur, Ehe, Staat, Kunſt und Wiſſenſchaft, genug Alles, was unſere Lebenstage ausfüllt und heiligt, nur um Gottes willen vorhanden. Jetzt aber ſtellt ſich der Menſch feſſellos auf ſeine eigenen Füße, und erklärt es laut: er allein ſey das Centrum, um welches die geſammte Welt ſich bewegen müſſe. Mit Verwegenheit beſchränkt er ſich auf die ſcharfe Kraft ſeines durchdringenden Verſtandes; ihr traut er mehr als jeder Autorität, ſey es auch die göttliche ſelber. Die alten feſten Unterſchiede aufzulöſen, iſt ſeine Luſt, und er ſtellt ſich nicht zufrieden, ehe nicht, was früher in lebensreicher Gliederung ſich entfaltet hatte, zu leeren Allgemeinheiten der Vorſtellung und des Denkens ertödtet iſt. Vor Allem wirft er auf die Naturgrundlagen in jedem menſchlichen Verhältniſſe ſeinen Haß; er ſucht ſie mehr und mehr aus allem Geiſtigen auszuſcheiden, oder drückt ihnen ſein eigenes kahles Gepräge auf. Denn nur, was er ſelber gemacht, zerſtört und wieder umgewandelt hat, erkennt er als Seinesgleichen. Und da bleibt nichts übrig, das er nicht vor ſeinen Richterſtuhl herausriefe, und will es ſich ſeiner begränzten Einſicht nicht fügen, ſo iſt es verurtheilt. Auf der einen Seite weitet ſich die Vorſtellung zu den ſchrankenloſeſten Abſtractionen aus, und ihr iſt nur in den Idealen von Cosmopolitismus, Humanität, Philan-

ſkepſie und Menſchengleichheit wohl, ohne daß ihr die innere Fülle und Fähigkeit verliehen iſt, dieſe Schattenwerte, für welche aller wirkliche Gegenſatz der Nationen, Völker und Individuen ins Grab ſteigen ſoll, zu Fleiſch und Blut verkörpern zu können; andererſeits zieht ſie ſich zur ſubjectivſten Perſönlichkeit zuſammen, und deren Forderungen allein erſcheinen als einziges Recht.

Bei ſolchem Treiben des Verſtandes, der in der ſten Angſt vor Widerſprüchen nur ſtets ſich ſelber widerſpricht, ſchwindet mit der ſinnvollen Bildlichkeit auch der geheimnißdunkle Gehalt der religiöſen Offenbarung, und die inhaltſchwerſten Lehren erleichtert ſich die neue Weisheit zur hohlen Einigkeit eines unbeſtimmten höchſten Weſens, das, wenn auch als perſönlich gedacht, doch zur Unerkennbarkeit herabſinkt, da nichts darin zu erkennen übrig gelaſſen iſt. Gegen die Vermenſchlichung der höchſten Wahrheiten wird angeſtrebt, aber das letzte Reſultat der religiöſen Aufklärung iſt ſelber am meiſten nur ein Product der menſchlichen Einbildung, mit welcher Gott ſeinem wahren Weſen nach nichts zu ſchaffen hat. Und das iſt es auch eigentlich, worauf der ſelbſtgenügſame Weltverſtand loszielt. Getroſten Muthes verweiſ't er Gott in ein unnahbares Jenſeits, und zerſchneidet alle geiſtigen Fäden enger Gemeinſchaft mit furchtloſer Hand, damit die verhandene Wirklichkeit um ſo mehr ein volles menſchliches Eigenthum bleibe, in welchem die Klugheit allein jeden Zufall und blindes Glück nach eigenem Belieben leiten und nach

Willkür benutzen könne. Nun geht es an eine Menschenkennerei, die es nur zum Verkennen aller innerlich treibenden Nothwendigkeit im Vergangenen und Gegenwärtigen bringt; die Wahrheit wird zur Meinung; in der Tiefe des Gemüths fürchtet der Verstand eine Unendlichkeit, die seine Gränzen überfluthen möchte, und trocknet sorglich die Ströme der Empfindung aus. Die farbloseste Gegenwart ist ihm die liebste Heimath, und selbst vor dem fahlen Angesicht des Atheismus und der todten mechanischen Herrschaft der Materie, als seinem äußersten Ziele, graut ihm nicht. Dennoch bei all seinem Muthe fehlt ihm die stoische Starrheit und selbstgewisse Zweifelsucht, welche im Zusammensinken der ganzen Endlichkeit unerschüttert an sich selber festhält. Im Gegentheil: die Endlichkeiten des menschlichen Daseyns immer breiter und bequemer ins Unberechenbare fortzuspinnen, ist der eigentliche Zweck, und da müssen sich jetzt die höchsten Sphären, welche bisher in selbstständiger Heiligkeit ihrer selbst wegen wirklich wurden, als bloße Mittel nützlich erweisen. Denn Nützlichkeit ist das große Wort der Aufklärung.

An die Spitze des Staates stellt sich nun der Eine zum Herrschen geborne Fürst, und seiner Befugniß soll jedes altererbte Verrecht weichen, damit er in Wahrheit sagen könne: ich allein bin der gesammte Staat; Geld und Gut, Arbeit, Vermögen und Leben der Bürger ist nur meinetwillen da, und wie ich damit zu schalten gedenke, bleibt meine Sache, denn Rechenschaft bin ich nur jenem höchsten Richter schuldig, des-

ſen Gnade mit Scepter und Krone verliehen hat. — Und wirklich greift auch die neue Macht, jemehr die Feudalruinen des Mittelalters zerbröckeln oder niedergeriſſen werden, immer tiefer durch den aufgelockerten und geebneten Boden. Freilich kommen nun auch die Uebrigen alle und bilden ſich ein, ihr einzelnes Wohl, ihr Eigenthum, Leben, Verdienſt und Auskommen ſey es, worum es ſich handle, und es fehlt nicht an Hader und Streit. Aber bald genug ſchicken ſich beide Forderungen, ſo gut es eben geht, wechſelſeitig ineinander, und ſo lange die bequeme Nützlichkeit dauert, verbinden ſie ſich nach und nach immer enger und enger.

Umgeſtaltender noch als im Abſterben des Mittelalters die wiedererwachende Liebe für die Weisheit und Kunſt der alten Welt, wirkten die Lehren der Aufklärung in der neuen Zeit auf Poeſie und Literatur. Denn jenen Tagen war es hauptſächlich die Freude an der Form allein, welche von der reinen Schönheit des Alterthums entzückt, die eingeſehenen Mängel durch eine ähnliche Vollendung auszutilgen ſtrebte, ohne daß mit dieſer Veränderung auch der Inhalt eine durchgängige Wandlung hätte erleiden müſſen. Dazu blieb die wirkliche Gegenwart und Erinnerung an die Poeſie der Vergangenheit noch allzu kräftig. Der aufklärende Verſtand dagegen errang ſo ſehr eine immer weltbeherrſchendere Macht, daß ſeine Geſinnungen, Zwecke und Reſultate ſich auch der Phantaſie als allein zeitgemäßer Gehalt aufdrängten. Wer kennt nicht die Eiferſucht dieſer

kargen Geſchiedenheit. Mit lautem Schelten verſchrie ſie die Kunſt des Mittelalters als barbariſche Thorheit, und indem ſie ſich allein als die höchſte und heiligſte Erkenntniß im Kampf gegen Irrthum und Trug verehrt ſehen wollte, gebot ſie mit Zorn: ihr ſollt keine anderen Götter haben neben mir. Zwar ſchaute auch ſie nach allen Himmelsgegenden aus, und je weniger ſie ſelber zu erfinden geeignet war, ſuchte ſie in Griechenland und Rom, im alten Teſtament und Amerika, im Mittelalter wie in ihrer eigenen Zeit nach darſtellbaren Stoffen; was ſie aber auch ergriff, ſie konnte ſich nicht beruhigen, bis Körper und Seele des Gefundenen aufgezehrt war, ſo daß nichts als das äußere Gewand noch übrig blieb, das ſie dann in wohlgefälliger Geſchicklichkeit um die eigenen Vorſtellungen herbreitete. Denn auch der Poeſie bediente ſie ſich gern als eines nützlich erfreulichen Mittels ihren Grundſätzen Eingang zu verſchaffen. — Gleichmäßig jedoch verwendete ſie auf die Außenſeite der Form eine raſtloſe Mühe. Bildung und menſchliche Einſicht durch eigenes Nachdenken zu erwerben, ohne ſich den Stürmen und Blitzen des Genius zu vertrauen, von denen nicht zu ſagen iſt, von wannen ſie kommen, bleibt das höchſte Genügen der Aufklärung. Deßhalb lag ihr in der Kunſt vornehmlich die Spiegelglätte des Ausdrucks am Herzen, und vollſtändig ſagt ihr nur das mit Bewußtſeyn und Abſicht Gemachte, der Fleiß der feilenden Hand und jener klügelnde Scharfſinn zu, der deſto glänzender ſeine froſtigen Siege zu feiern glaubt, je mehr und mehr er ſich ſelbſterdachte Hinderniſſe und

Schran-

Schranken, um ſie triumphirend zu überſteigen, in den Weg geſtellt hat. Doch wozu die vielen Worte, da ſich's in Einem zuſammenfaſſen läßt. Durch die Aufklärung ſetzte ſich der „gute Geſchmack" und nebenbei die Geſchmackloſigkeit an die Stelle der Kunſt.

Nun wirſt Du freilich wieder verlangen, ich ſolle Dir endlich einmal erklären, worin denn der gute Geſchmack eigentlich beſtehe. Doch wo du auch umherfragen magſt, keiner weiß es zu ſagen. Und ganz natürlich; es iſt nicht zu ſagen. Es geht damit wie mit dem vornehmen Betragen, deſſen Grazie der Schicklichkeit hauptſächlich nur im Vermeiden alles Ungehörigen liegt. Solch feiner Tact geſelliger Schicklichkeit iſt auch der gute Geſchmack. Nie irrenden Blickes ſchiebt er in Empfindung und Anſchauung mit den Urgeſtalten der ächten Natur zugleich die wahre Geniusfreiheit der Kunſt bei Seite, und nur die Gewohnheit der Bildung entfernt den Zwang, auf der ſchmalen Gränzlinie des Erlaubten ohne Fehltritt leicht und gefällig hinzuſchreiten oder zu ſchweben. Und ſo hat Montesquieu durchaus recht, wenn er ſagt: der Geiſt werde Geſchmack genannt, wenn der Gegenſtand, dem er ſich zuwendet, mehr Beziehung habe à un certain plaisir délicat des gens du monde. Die Geſchmeidigkeit der feinen Societät, die Furcht vor dem Geradezu der Derbheit und der unappretirten menſchlichen Aeußerungsweiſe, die Angſt vor der Verwegenheit der Leidenſchaft, und der Schreck vor Urſprünglichkeit überhaupt beſtimmt den negativen Typus des guten Geſchmacks. Er ſetzt ein angebornes Talent für dieſen

ſeinen Tact voraus, und beruht auf dem Gefühl, aber der bedachtſamſte Verſtand muß der ſorgſame Lehrer ſeyn, welcher ihn unterrichtet und erzieht. Den Naturausdruck der Empfindung verachtet er als Barbarei, und belächelt die unerforſchliche Seeleninnigkeit und Wärme als unverſtändliche Myſtik, die reiche gedrungene Individualität des Charakters als bildungsloſe Rohheit; er haßt die geſtaltenſprudelnde Schöpfungsgabe der Phantaſie, welche für ihn nur eine regelloſe Verwirrung bleibt, und den Zauber ihrer Wunder verweiſt er in das Traumland des Phantaſtiſchen, in welches der wachen Bildung einzutreten verboten iſt. Mit dieſem Verbannungsurtheil werden plötzlich die reinſten Genien der Kunſt von ihrem eigenen Grund und Boden hinweggebannt, und was ſie daheim zurücklaſſen, erhält unter den Händen des Geſchmacks eine zwar äußerlich blendende, doch innerlich proſaiſche Geſtalt. Zwar ſtrebt derſelbe die hohe Einfalt der Griechen zu erreichen, doch indem er ſich die römiſchen Nachahmungen zum Vorbild nimmt, ertödtet er die in ihnen ausgelebte Individualität der griechiſchen Götter und Menſchen noch einmal nach mißverſtandenen Theorien. Die Einfachheit wird das höchſte Geſetz, welches ſich nicht begnügt die anſchauliche innere und äußere Fülle der Charaktere, Begebenheiten und Handlungen von ihrem Zufall geheim zu reinigen, ſondern ſie mit leichter Mühe ungehört als ungehörig für immer abweiſt. Was ſich nicht waſſerklar in hergebrachte Formen und Worte fügt, verſteht der Gebildete kaum, und ſo muß denn die tief verſchloſ

ſene Innigkeit ſich zu allgemeinen Empfindungen und Leidenſchaften ausweiten, deren Gegenſätze und Steigerungen dem Verſtande nur in gattungsmäßiger Allgemeinheit genießbar ſind. Die ſüße Unſchuld des Ausdrucks iſt verloren; eine vornehme Beredſamkeit tauſcht dafür wohlgefällig den ſteten Abglanz rhetoriſcher Formeln ein, und ſucht die Kraft des Pathos in volltönenden Declamationen, und die Seele der Poeſie in Redefiguren, und in dem brillirenden Reichthum frappanter Wendungen und witziger Pointen. Die geſellige Bildung hilft der Dichtung dieſe poeſieloſe Sprache erarbeiten, und der höchſte Triumph wird am Ende darein geſetzt den Unterſchied beider durch dauernde Wechſelwirkung auszulöſchen. Ein Hauptfeind aber der Aufklärung iſt das Wunder, da es die verſtändig geordnete Wirklichkeit, um die Gegenwart des Göttlichen darin zu offenbaren, in ihrem gekegelten Laufe ſtört. Aus gleichem Grunde iſt auch dem guten Geſchmack jedes Wunder ein Gräuel, und die proſaiſche Wahrſcheinlichkeit ſoll in der Poeſie, die doch als ewiges Wunder allein Bedeutung hat, die Regel aller Erſcheinungen werden. Doch auch für dieſe Sünde bleibt die Strafe nicht aus. Die Bildung erkünſtelt ſich ihre eigene Welt und ſo begegnet es ihr nur allzu oft, daß ſie zum Unwahrſcheinlichſten greifen muß, um ihre Art der Wahrſcheinlichkeit aufrecht zu erhalten. Ueberhaupt ſtehen die dargebrachten Opfer mit dem erlangten Gewinn in keinem Verhältniß. Vorſichtig muß der Geſchmack es vermeiden je aus der Tiefe zu ſchöpfen, denn er glättet die

Außenſeite allein, in deren Glanz ſich nur die Oberfläche der Gegenſtände zurückſpiegelt. Die erſchütternden Widerſprüche der Leidenſchaft, die herben Geſchicke des bis zum unterſten Grund hin aufgewühlten Daſeyns dürfen ſich dem neuen Throne nicht nahen, denn wie ließe ein Mann von Welt ſich von der Macht des Gefühls überraſchen; wer in dem hellen Saal des guten Tones den Eingang ſucht, gebietet vorher allen Stürmen der Welt und des eigenen Herzens ein tiefes Schweigen, verſüßt jedes Herbe, ſchmeidigt das Harte, und verkleinert das Erhabene zu der erträglichen Mittelgeſtalt gewöhnlicher Gleichheit. Dann iſt er jedem Gebildeten willkommen, und wird höflich in den weitverzweigten Orden derer aufgenommen, die von dem Gipfel der Zeit herab die Höhen und Tiefen geebnet, gleich dem polirten Boden vor ſich ſehn, welchen ſie ſorgenfrei in ihren wohlverzierten Zimmern betreten. Doch ſeltſamer Weiſe wird auch hierin nur wieder das ungewollt Entgegengeſetzte erreicht. Die Schärfe der Tragik ſcheint abgeſtumpft, unverſehens aber iſt dadurch gerade die bezweckte Milde erſt recht zur Härte geworden. Denn mit der innerſten Nothwendigkeit tragiſcher Kämpfe raubt der Geſchmack zugleich den Troſt und die heilige Ruhe, welche über den Gräbern der Hingeſunkenen ſchwebt. Er weiß nur von Glück und Unglück im Zufall der Leidenſchaft, und was iſt bitterer als der Zufall des Unglücks! Dagegen ſcheint die Komik ſein ächtes Bereich. Aber den verwegenen Muthwillen der Phantaſie, der Alles verlieren und Alles zerſtören kann, weil er ſich

Alles zu retten und wiederzubauen weiß, verwandelt der neue Geschmack zur weltklugen, bald scherzenden, bald scheltenden Satyre, und verwechselt die Schadenfreude einer feinlächelnden fertigen Bildung mit jenem seligen Uebermuthe, der allem Drucke und Widerspruche der Endlichkeit enthebt.

Die Franzosen waren das Volk dieses guten Geschmacks. Schon seit den Zeiten Franz des Ersten hatten sie auf die Ausbildung desselben hingearbeitet; die goldenen Tage des Vierzehnten Ludwig ließen ihn für ganz Europa in seinem verführenden Glanze erscheinen. Fürchte nicht, daß ich den Werth dieser Bildung verkennen will. Dem Geschmack ist sein volles Recht nicht zu schmälern. Vor dem Kaiserthron des Augustus hatte er schon einmal seine regelnde Stimme erhoben, und wer die weisen Vorschriften des Horaz nicht zu beachten versteht, wird eben so wenig die Spitze der Vollendung erreichen, als der schon ein wahres Dichter zu nennen ist, welcher dem Urheber dieser Lehren gleich, in der Virtuosität sie geistvoll zu befolgen, die unentdeckte Quelle des Genius gefunden glaubt.

Wie nun die Poesie des Augusteischen Zeitalters bei dem Wiedererstehen der alten Kunst, als es auf Bildung der Vorstellungen und der Sprache hauptsächlich ankam, einen nicht zu berechnenden Einfluß geltend machte, und selbst von weitreichenderer Wirkung war, als die höheren griechischen Meisterwerke, so übte von jetzt an die französische Poesie über alle Nationen eine noch vielseitigere Macht aus. Die rein menschliche Bildung sollte, das

war der Sinn der Zeit, in der ganzen Welt eine und dieſelbe ſeyn. So blickte faſt jedes Volk früher oder ſpäter lernend nach Frankreich hinüber, wo Leben und Kunſt in Poeſie und Beredſamkeit die überall geforderte Richtung in ihrem beſtimmten Kreiſe vollendet zu unwiderruflicher Feſtigkeit abgeſchloſſen hatte. Die Verehrung, welche ihnen gezollt ward, verdienten die Franzoſen. Ihre Sittenloſigkeit war weder zu ſchmählicher Verderbniß, wie unter Ludwig dem Funfzehnten, unaufhaltſam heruntergeſunken, noch hatten die Theoriend er Aufklärung den Fortſchritt zu jener blutigen Praxis gemacht, deren nachwirkend ſegensvolle Geſchichte die franzöſiſche Revolution umfaßt. Dagegen waren die neuen Gedanken noch in erſter Friſche der Kraft, und dennoch voll zu kluger Beſonnenheit, um ſich leidenſchaftlich in irgend ein hervorſtechendes Extrem zu verlieren. Nur dadurch bewahrte das geiſtreiche Brilliren und Schillern des Ausdrucks eine letzte Unſchuld und gewann ſich die zweite Natur ſicherer Gewohnheit. Die Correctheit blieb gediegen, die Eleganz ohne falſchen Prunk, der Witz brauchte nach keinem Ueberreiz des Pikanten zu haſchen, da keine ſeiner Schärfen abgeſtumpft war; die Frivolität der Geſinnung ſuchte ihren Genuß noch nicht in der gänzlichen Zerſtörung alles einſt Heiligen, und die Luſt an glänzenden Effecten konnte noch durch einfache Mittel Befriedigung finden — genug die franzöſiſche Poeſie ſtand auf jener glücklichen Höhe, in ihrer Sphäre zum erſtenmale das Unübertreffliche zu leiſten, und ſie erntete mit Mäßigkeit die volle Frucht des Ruhms, für

welchen sie im Ernst und in der Tüchtigkeit der Sache treulich gearbeitet hatte. Dennoch wurde der Religiosität ihr eigenstes Leben geraubt; der Sittlichkeit ihre feste Grundlage bis zum Umsturz erschüttert, der Kunst ihr edelstes Gut entwendet, und das stolze Gebäude des besten Geschmacks, das für eine Ewigkeit der Bewunderung aufgeführt schien, sollte rächend durch dieselben Genien zertrümmert werden, welche, um nie zurückzukehren, streng aus seinem Umkreise verbannt waren. —

Zwar benutzten die Italiener, Spanier und Portugiesen die französische einfache Correctheit, um ihre eigene überkünstelte Literatur und deren welken Pomp und Schwulst zu gesunderer Kraft zu reinigen, aber in England schon entfaltete sich bei dem ähnlichen Geschäft der Kern einer selbstständigen Nationalpoesie. Im Kampfe gegen die starre prosaische Strenge der Puritaner brach freilich mit Karl dem Zweiten die französische Geselligkeit wüst genug herein, und verflachte die Kunst durch obscönen Witz, liederliche Gesinnung und ausschweifende Phantasie. Doch ohne dauernde Wirkung. Bereits unter König Wilhelm und der Königin Anna gewannen die besseren Sitten die Oberhand, und während sie sich mit der Geschmeidigkeit der neugelernten Bildung zu befreunden wußten, begann zu gleicher Zeit die sogenannte Vernunftreligion sich sowohl der protestantischen als auch der katholischen Orthodoxie mit Nachdruck in jener Art der Frömmigkeit gegenüber zu stellen, welche später den Deutschen so eigen ward; ich meine die aufgeklärte Sinnesweise: der Religion nur

in ihrem Bezuge auf Moralität noch Glauben und Folge zu geben. Ein zweites glänzendes Zeitalter der engliſchen Poeſie that ſich auf. Der vornehme Anſtand mit ſeiner Freude an Eleganz und Präciſion der wohlerwogenen Form verdrängte auch hier die frühere farbenbunte Anſchaulichkeit, ohne zu beklagen, daß nun auch die grazienleiſe Innigkeit und rauſchende Energie der Leidenſchaften, wie der lachende oder ſchmerzenswunde Gemüthshumor ganz zu verſchwinden drohte. Die großen Schickſale des öffentlichen Lebens und geheimſten Tiefen des Herzens wurden weniger als zu Shakeſpears Zeit in wirklicher Geſtalt poetiſcher Begebenheiten, Handlungen und Charaktere lebendig. Dieſe ächte Darſtellungsweiſe wich der Vorliebe für das moraliſirende Beſprechen allgemein menſchlicher Verhältniſſe, und im Gefolge dieſer Lehren machte ſich, ſtatt der bisherigen Tragik und komiſchen Kühnheit, die proſaiſche Anſicht geltend, daß vor dem erfahrenen Weltverſtande jedes Beſtreben, welchen Lebenskreis auch es umfaſſen möge, ſich überall als endlich und nichtig bezeige. Auf lange bleibt dieſe blaſſe Weisheit, bald phantaſiereicher empfunden, bald verſtändiger und kälter aufgefaßt, ein unerſchöpfliches Thema. Die geſchickteſten Wendungen einer weltverſtändigen Satyre werden zu genauer Abgeſchliffenheit ausgebildet; die Lebensbilder dramatiſcher Sittenſchilderungen führen zu Beſſerung und Belehrung in die vollere Gegenwart des Tages hinein, oder das unbefriedigte Gemüth genügt ſich umgekehrt nur an der Bruſt der Natur in den traulichen Empfin-

dungen und beſonnenen Reflexionen, zu welchen der Wechſel ihrer Jahreszeiten und jeder ihrer Reize in gleichmäßigem Kreislaufe der Trauer, Hoffnung, Erfüllung und des erneuten Verluſtes anregt. Doch aus dieſer Ruhe reißt ein verbitterter Menſchenhaß auflodernd empor. Mit genialem Schmerz entwirft er ſich ein gallicht übertriebenes Bild von dem Unverſtande, der Thorheit und Schlechtigkeit ſeiner Zeit, und ſeine ſcharfe Verachtung ſucht ſich durch den grellen Abſtich des Wirklichen von dem, was es ſeyn könnte und ſollte, vor ſich ſelber zu rechtfertigen. Doch vergeblich kommen ihm Phantaſie und Humor zu Hülfe; ſie zertrümmern jede Widerſinnigkeit durch deren eigenen Wahnſinn, ohne durch dieß harte Gericht in ſich ſelbſt die in der Welt verlorene Harmonie und Freiheit wiederzufinden. — Da verſinkt auch die Kraft des Haſſes zu jener erhabenen Schwermuth, welche ſich in ihren dunkelen Nachtgedanken aus der Armſeligkeit des Daſeyns nur durch den Aufflug zum Himmel zu erretten weiß, um aus dieſer Höhe nieder ſtrafende Gedankenblitze auf das verwirrte haltungsloſe Menſchentreiben erleuchtend hinzuſchleudern.

Freundlicher endlich beſchwichtigen ſich dieſe Härte und erhabene Melancholie beſonders in Romanen zu jenem Doppelblicke, dem die Widerſprüche des Lebens und der Charaktere, obſchon er ſie nach ſeiner Beobachtung fröhlich belacht, ein weiches Mitgefühl der Rührung über die Leiden und Seligkeiten des Herzens reichhaltig aufſchließen. Nach der anderen Seite hin erhebt ſich die Tugend in ſtilleren Privatkreiſen zu idealer Größe,

und auch das Empfindungsvollſte in Freuden, Leiden und Aufopferung ſcheint ihrer ſentimentalen Ueberſchwenglichkeit noch immer nicht zart und gefühlvoll genug. Jedoch auch hierfür findet ſich ein Gegengewicht. In breiten, komiſchen Familiengeſchichten wird uns mit weitſchweifigem Behagen die natürliche Güte des Herzens geſchildert, wie ſie von hohen Idealen und Grundſätzen der Tugend fern, aus aller Verirrung und Verwicklung durch ſich ſelber ſich herzuſtellen die Geſundheit bewahren könne; und um den Kreis voll zu machen, bleiben die Uebergänge, die Mittelſtufen, Uebertreibungen und Abwege, die Wiederermäßigung und Vereinigung gleichfalls nicht aus. —

Was ſoll ich Dir im Angeſichte Frankreichs und Englands von der gleichzeitigen Poeſie unſeres armen Vaterlandes ſagen. Die Franzoſen hatten den guten Geſchmack erfunden; die Engländer konnten den Charakter ihrer großen poetiſchen Vergangenheit auch in dieſem neuen Gewande nicht ganz verläugnen; an die Deutſchen erging nun der gleiche Ruf: ſuchet und ihr werdet finden, und die deutſchen Poeten ſuchten auch wohl — aber ſie fanden nicht. Ich will recht kurz ſeyn. Viel Worte darüber zu machen, verlohnt ſich's nicht.

Unſere lieben Landsleute trugen nach Geſchmack ein lebhaftes Verlangen, und daß ihre jüngſte Vergangenheit am weiteſten von dem erſehnten Endziel verſchlagen ſey, blieb ihnen nicht unbekannt. Doch in ſich ſelbſt fühlten ſie keine innerliche Kraft aus eigenen Mitteln das Geforderte zu leiſten, und wie denn Sagen immer

leichter als Thun iſt, verſuchten ſie's einmal mit Kritik und Theorie, und wieſen für das Vollbringen, ſtatt eigene genügende Vorbilder zu liefern, auf fremde Muſter hin. Nun ging aber leider das Unvermögen des poetiſchen Schaffens mit der Lahmheit der Erkenntniß Hand in Hand, und die unzulänglichen allgemeinen Regeln wollten nicht fruchten. Kein Streit und Gegenſtreit half, das breite Gezänk über die ausländiſche Vortrefflichkeit ſchwätzte ſich vergeblich müde, der Hinblick auf das anſchauungstiefe England und verſtandesbewegliche Frankreich war dennoch ohne den erwarteten Erfolg. Die Poeſie blieb unſchmackhaft, wäſſerig und unbeholfen, die Theorie geſchmacklos, und das kleinſtädtiſche Leipzig ward ebenſowenig durch Gottſched ein großes Paris, als Bodmer, obſchon er das Tüchtigere wollte, die deutſchen Dichter zur annähernden Höhe der engliſchen heraufhob. — So war denn der erſte Verſuch, ſich aus der Verſunkenheit mühſam hervorzuarbeiten, mißglückt, und eigentlich nur der leichtfertig verſchrobenen Verführung, dem Bombaſt und verkehrten Pompe durch den ernſtlichen Wunſch nach Beſſerung die Herrſchaft geraubt. Was war zu thun! Den Vorzüglichſten blieb kein anderes Mittel übrig, als ſich jetzt wieder im eigenen Hauſe umzuſehen und im Vertrauen auf hellen Verſtand, gutes Herz und rechtſchaffene Geſinnung, auf Beleſenheit in alten und neuen Scriptoren und wohlgeübte Stadt- und Weltbildung, ſo gut es gehen wollte, jeder in ſeiner Weiſe auch in Poemen ſich den Mitbürgern nützlich und gefällig zu

erweiſen. Und doch konnte auch dieſes Auskunftsmittel nur geringe Hülfe bringen. Denn zu Hauſe ſah es gar erſt proſaiſch aus, und der waltende Genius der Kunſt, der die Geſchichte ſeiner poetiſchen Wirklichkeit im groß-artigſten Sinne lenkt, ſcheint dieſes Mittel nur zu dem Beweiſe geduldet zu haben, daß ſelbſt der kleinſte Ueber-reſt und letzte Funken der Poeſie noch Schätzenswerthes und Gutes hervorzurufen im Stande ſey. Frankreich hatte die Bildung und den Geiſt des ganzen weiten Lan-des in einer Hauptſtadt zu verſammeln verſtanden, und die Aufklärung zeigte ſich hier, dem Ruhme und Glanz des größten Königes ſeiner Zeit in jeder Bezie-hung würdig; das meerumfluthete England hatte ſeine Verfaſſungs- und Dynaſtienkämpfe, ſeine religiöſen Kriege und Revolutionen hinter ſich, aber die umſichtige Adelshoheit war geblieben, und dem bürgerlichen Welt-handel fehlte es an groſſen Intereſſen und politiſchen Bezügen nicht. Deutſchland dagegen, von jeher zer-ſtückt und zu gemeinſamen Thaten ſchwer anzuregen und ſchwerer noch zu vereinigen, war nun erſt recht zu einzelnen Bezirken, kleinen Staaten und halbgroßen Städten auseinandergefallen. Im Mittelalter zog es für ſeinen Kaiſer gegen die Feinde und das Oberhaupt der Chriſtenheit aus; in der Reformation trat es für ſeinen Gott und ſeine Ueberzeugung gegen die Satzungen der Menſchen in die Schranken; doch im ſpaniſchen Erb-folgekriege ſtritt es nur noch für das Privatintereſſe des Hauſes Oeſtreich, und ſah ſich am Ende zum Lohn für alle Mühſeligkeit von Auſſen ringsher bedrängt und ge-

demüthigt. Da verſinkt es abgeſchwächt in thatloſe Ruhe, und durch allgemeine vaterländiſche Zwecke zu keinem neuen Aufſchwunge angefeuert, faßt die Vorliebe für kleinſtädtiſche Abgeſchloſſenheit und für das Haus- und Hof-Stillleben des Geiſtes immer ſicherern Fuß. Die Stände bleiben ſtreng geſchieden und verdumpfen in ihren feſtgezogenen Gränzen; die Sitten und Gewohnheiten erſtarren zu hergebrachten Regeln breiter unbehülflicher Höflichkeit, und für Fraubaſereien, für ein kleines Amt mit mäßigem Einkommen, für ſtilles Gewerb und läßliche Rührigkeit, für Frau und Kind und die ganze liebe Verwandtſchaft bleibt um ſo vollere Zeit übrig, als keiner ſich um das Ganze und Oeffentliche kümmern mag, deſſen Sorge den höchſten Händen allein anvertraut iſt. Wie es die Väter und Mütter trieben, die Söhne und Töchter ſollen es nachthun. Da iſt nun die Sorge des Einhegens, Abdämmens gewaltig, das Dämpfen und Verſchütten jedes auflodernden Funkens nimmt kein Ende, die Kleinen werden zum Kleinen groß gezogen, und es iſt eine Freude zu ſehen, wie nun allüberall der Eine wie der Andere das ganze Leben ſo anſtändig, fleißig, beſcheiden und bedachtſam in vorgeſchriebener Ordnung verlaufen läßt. Unvermerkt ſchleicht ſich auch hier die Aufklärung ein. Der Hausverſtand regt ſich, das Nachdenken wird zur Tagesordnung, aber milde und zahm wagt es nur kleine ehrfurchtsvoll behutſame Schritte. Nun trocknet eine leere Metaphyſik die Religion aus, und läßt an ihr nur ſo viel übrig als eben zum Hausbedarf nöthig ſcheint. Das

Spießbürgerthum iſt als Panier aufgeſteckt, um welches ſich Jung und Alt verſammeln müſſe, und auf die Krautfelder, Krämereien und Gevatterſchaften, auf Ehrbarkeit, Ordnung, Stille, Pedanterei und rechtſchaffenen Sinn in dieſen hochumzäunten Kreiſen ſich immer enger zu beſchränken, iſt als die letzte Pflicht und Sorge ſanctionirt. Zwar vermag ſich dieſe friedliche Lehre nicht ohne Feindſchaft durchzuſetzen, aber ſie kehrt ſich gegen dasjenige allein, was ihre Ruhe zu ſtören Miene macht; gegen jede den Menſchen ergreifende, ausfüllende, allmächtig hinreißende Leidenſchaft, deren Frühlingsfluthen, Wetterbächen gleich, wenn das Eis der Gebirge thaut und ſchmilzt, in die Ebene ſtürzen, und die ſchmalen Ufer überwogen. Das Weite ſoll in der Bruſt nicht Raum gewinnen, wo nur für das Enge der breiteſte Platz geheiliget iſt; das Widerſtreitende mit ſeinen unendlichen Schmerzen ſoll ſich nicht durchkämpfen, das Ungeheure nicht geſchehen, die Abgründe des Herzens dürfen ſich nicht aufthun, die Himmelswonnen ſich nicht erheben, denn das Glück iſt nur auf den Ebenen bedeutungsloſer Gewöhnlichkeit in der Ruhe zu finden, welche alle tieferen Forderungen abgewieſen hat und keine Kraft der Begeiſterung mehr kennt. Auf Glück aber iſt es abgeſehen, und wie wäre auch da noch Entſagung nöthig, wo die altkluge Mittelmäßigkeit nur, was jeder Tag zu bringen vermag, erwünſcht und bezweckt. Wer nichts Anderes will, als was die bedingteſte Sphäre, in welcher er auferwachſen, was die jedesmaligen Umſtände, die ihn einzwän-

gen, zu gewähren im Stande ſind, wer nur zu ſolchen Wünſchen ſich heranbildet, und alles Weiterſtrebende im erſten Jugendkeim ſchon erſtickt, den hört man als den Verſtändigſten belobt, der nur was ſeines Amtes iſt thut; und je kleiner das Amt, ſo ſpricht die aufgeklärte Gteiſenſchaft, je nüchterner der Sinn, deſto vollſtändiger und dauernder die Befriedigung. Dieſe feige Alltagsnützlichkeit wird zum erſtenmal als das glänzendſte Reſultat menſchlicher Einſicht und Vollendung gerühmt. Da währt es nicht lange, und das einſt ſo geſegnete heilige römiſche Reich ward in allen ſeinen Gränzen zum Lande der Philiſter umgewandelt. Denn dieß Verhauen in kleine Privatintereſſen auf den wüſten Sandſtrecken des Bewuſtſeyns, dieß Abwelken jedes friſchen Verlangens, dieſe Dürre des Gemüths und Kargheit der Kraft, dieſer grämliche Eifer, der nichts Gewaltiges aufkommen läßt, damit ja nicht Gut und Blut und all das engherzige Glück großſinnig dafür in die Schanze geſchlagen werde — dieſe Zwerggeſtalt des proſaiſchen Lebens als den Gipfel der Weisheit, Moral und Religioſität emporzuheben, das iſt die eigentliche Spitze der Philiſterei, welche ſo tiefe Wurzel zu ſchlagen, ſo weit mit ihren blüthenkahlen Zweigen ſich auszubreiten nur in Deutſchland den geeigneten Boden gefunden hat. —

So folgte auch in der Poeſie jenen Epochen der Erſchlaffung und Geſchrobenheit wie der vergeblichen Flucht in Theorien des guten Geſchmackes und der Nachbildung nur eine Epoche ſchaler Philiſterei. Dennoch

hat auch dieſe Epoche liebenswürdige Seiten und anzuerkennende Verdienſte. Die Sorgfalt, welche auf Präciſion, gefügige Klarheit und Anmuth des Ausdrucks verwendet wird, findet ſich durch ein glückliches Gelingen belohnt; die individuelle Tüchtigkeit derer, die dem Geſchäfte der Poeſie ſich zur Erholung von ſonſtigen Geſchäften unterziehen, drückt jedem Erzeugniß einen eigenthümlichen Charakter auf; kein Maß wird überſchritten, und wenn auch von Tiefe und kühner Erhebung faſt jede Spur verwiſcht iſt, ſo vereinigt ſich doch wenigſtens ein redliches Streben und gutmüthiges Behagen mit jener anſpruchloſen Genügſamkeit, welche ſich unſchuldig, da ihr das Größere verſagt iſt, nur um ſo vertraulicher auch dem Geringfügigen, als ſey es das Höchſte, hingibt. Die feſte Ueberzeugung, gerade hierin zuerſt das Rechte getroffen zu haben, dem Nützlichen Verbreitung, dem Guten Eingang, und auch dem Vergnügen ſeine erlaubte Befriedigung zu verſchaffen, erhält den Muth immer friſch und den Sinn ſtets offen; und ſo wird beim Anblick dieſer trefflichen Männer und ihrer unantaſtbaren Geſinnung jeder ankämpfende Eifer ſogleich wieder entwaffnet. Wer kann in dieſem Sinne auf Hagedorn zürnen, wenn er zufrieden mit ſich und der Welt, ein beſcheidener Weiſer, leicht und gefällig in Fabeln zu belehren ſucht, und obſchon ohne Jugendkraft der Phantaſie, doch immer, wohlbekannt mit den Alten, durch correcte Form und naiven Witz ergötzt, und den vergönnten Freuden des Lebens zugewendet, mit anſtändiger Zierlichkeit durch

kleine

kleine Lieder fröhlich belebt. Selbſt den didaktiſchen Haller mag ich nicht ſchelten, wie trocken mir auch ſeine durchſichtigen Reflexionen in ihrer emporſtrebenden Würde und präciſen männlichen Hoheit entgegen treten. Wenn Du's verlangſt, verehre ich Dir zu Liebe auch Uz, und laſſe mich durch Raben ers zahm geſchwätzige Satyren nicht ermüden. Der letzte feindſelige Aerger aber muß ſogleich begütigt und beſiegt ſeyn, wenn ich um alle anderen zu vergeſſen, des ſanften Gellert gedenke. Grüßte ihn doch ſelbſt die muntere Schaar der Leipziger Studioſen ſo ehrfurchtsvoll als möglich, nachdem er in etwas hohlem traurigem Ton ihr ſeine frauenhaft ehrbaren, grämlich zarten moraliſchen Grundſätze ans Herz gelegt hatte, und dann zu nöthiger Leibesbewegung, wie Goethe mit Schalkheit erzählt, auf ſeinem frommen Schimmel langſam durch die Straſſen ritt. Man kann mit Gellert nicht hadern. Seine geiſtlichen Lieder, wie ſind ſie mild und proteſtantiſch fromm, in ſeinen Fabeln bei aller Plauderhaftigkeit welch ein arglos freundlicher Witz, ſo klug und faßlich, ſo wohlgemeint, und für Jung und Alt auch jetzt noch von Nutzen. Klar und rein wie ſein Sinn war auch ſein Styl; breit und blaß, doch genau und nicht ohne Wohllaut; machtlos, aber ſanftmüthig und ſchätzenswerth. Wer mir den Mann nicht ehrt, ich mag ſein Angeſicht nicht ſehen, wer ihn mir aber als Dichter beloben und empfehlen will, — ich erklär' es ohne Scheu, dem kehr' ich den Rücken zu.

Nachgerade bin ich der Langenweile müde, und freue mich von Herzen, daß ich endlich in einen neuen Kreis eintreten kann, den ganz andere Geſtalten ſchlieſſen. Ich darf jetzt von Klopſtock und Leſſing ſprechen, und mich des lieblich ſchwätzenden, Ariſtippiſch weiſen, Lucianiſch ſpottenden Wieland erfreuen. — Ich bewundere Klopſtock wie er ſich ſelber bewunderte, wenn es ihm in unnahbaren Stunden der Heiligung vergönnt war, ſich zum Hohenprieſter in dem neuzuerrichtenden Tempel der deutſchen Dichtkunſt aufzuſchwingen. Ihm war die Poeſie das gottgeweihteſte Licht des Geiſtes, und ſie ſollte das Höchſte allein, Vaterland, Freiheit, lebensfeſte Freundſchaft und Liebe edler Seelen, Tugend und Unſterblichkeit in begeiſterten Worten preiſen und verklären. Zwar iſt auch ſeine Weltanſchauung von der Religioſität, Moral und Nützlichkeitslehre ſeiner Vorgänger im Weſentlichen wenig unterſchieden; aber er wußte ſie kräftig ihrer hausväterlichen Beſchränkung zu entwinden. Herausgerettet aus den Binnenländern kleinſtädtiſcher Glückſeligkeit, von ihren lahmen Sorgen und Pflichten, vorſichtigen Freuden und halben Leiden befreit, hob er ſich in den reinen Aether des Gefühls und der Betrachtung hinauf. Nur von dem allgemeinen Werthe jener ewigen Güter wollte er ſeine Dichterbruſt ganz erfüllen, damit der Athemzug höchſter Freiheit das Herz zu ächter Begeiſterung beleben könne. Den wahren Urſprung dieſer beſten Empfindungen findet er in Gott allein, als dem fleckenloſen Urbild aller Heiligkeit, Macht, Weisheit und Güte;

Gottes Hoheit mitfeiernd zu verkünden bleibt ihm der seligste Beruf der Poesie. Doch an Gottes Hoheit reicht keine Creatur, und zu seinem Throne ist nur in schwankend annäherndem Fluge emporzusteigen. Von dieser Erhabenheit durchdrungen wird Klopstock der erhabene Dichter seines Jahrhunderts; sein Leben ist dem Leben des Messias geweiht. Wie tief er sich aber in die ewigen Wunder des Vaters, des Sohnes und Geistes zu versenken meint, die deistische Aufklärung treibt ihn statt dem neuen dem alten Testamente zu, dessen Vorstellungen er in die Sprache und Gesinnung seiner Zeit überträgt. Doch diese Nebenbuhlerschaft gereicht ihm zu grosem Nachtheil. In der hebräischen Poesie allein ist die Erhabenheit ursprünglich und national; ihr Grundwort war bis zu den spätesten Tagen hin: Alles was Odem hat lobe den Herrn. Die sinnlichst veranschaulichende jüdische Phantasie ergreift alles Zarte und Wilde, Liebliche und Erschreckende aus den Reichen der Natur, jedes Begebniß und Schicksal des Volkes Gottes und der umwohnenden Götzendiener nur, um in dieser ganzen Wirklichkeit nichts als ein Bild des Zornes wie der Milde, der Gerechtigkeit wie der Erbarmung dessen hinzuzeichnen, vor dem die Vesten der Erde schwinden wie ein Rauch, und der die Himmel zusammenrollt wie ein Tuch. Doch Ihn Selber in der Glorie seiner Herrschaft vollständig auszusprechen, ist jeder Zunge im Himmel und auf Erden versagt, und Engeln und Menschen bleibt kein anderer Ausweg übrig, als was da lebt und webt, nur zu

Gleichnißreden zu benuhen, und in der Nichtigkeit selbst der herrlichsten Wunderwerke der Schöpfung die majestätische Höhe ihres unendlichen Schöpfers anzudeuten.

Dieser ursprünglichen Erhabenheit konnte Klopstock nur vergeblich nachstreben. Mochte er sich auch noch so hoch emporarbeiten, die Absicht des künstlichen Aufschwungs zu verbergen gelang ihm nur selten. Dennoch sollte, da für ihn die heilige Würde seines Messias und seiner Unsterblichkeitsoden auf ihn selber zurückstrahlte, Allem, was von ihm ausging, das Gepräge der gleichen poetischen Hoheit aufgedrückt seyn. Schmetternd rauschen nun die schweren Posaunenklänge seiner Worte, jetzt in reißenden Tonfluthen, dann wieder in kurzgedrängten Stößen hin, dunkel in ihrem Gefüge, erstarrt durch die oft nachgekünstelten Fesseln ihres vorgeschriebenen Laufes, und der süße Melodienwohllaut des Gefühls und der zwanglosen Anschauung, welcher flüsternd und doch allverständlich sich den Tiefen der Innigkeit entringt, verstummt vor den Gesetzen seines rhetorischen Pompes, durch welchen er die Gebrechen der Nüchternheit und Breite zu eindringlicher Kürze, prägnanter Fassung und schlagender Gewalt des Ausdrucks heilen wollte. Deßhalb beugte er sich wie vor dem alten Testamente gleichmäßig vor der römischen Würde, und suchte ihren pathetischen Ernst mit ihrer regelrechten Genauigkeit zu verbinden, ohne sich in seinem unbeendigten Sprachkampfe mit der leichteren Anmuth einer durchgebildeten Geschicklichkeit bewegen zu können. Wie er sich selber zwingt, zwängt er die Worte,

und ich mag es dem wunderträumenden Novalis nicht verargen, wenn ihm Klopstocks Werke zum größten Theil als freie Ueberſetzung eines unbekannten Dichters durch einen zwar talentvollen aber unpoetiſchen Philologen erſcheinen.

Dennoch vermißte Keiner ſo lebhaft als Klopſtock in der vaterländiſchen Dichtkunſt den Verluſt ſelbſtſtändiger Nationalität. Dieſen Mangel zu erſetzen war das eifrige Streben ſeiner jungen und alten Tage. Doch ein ſo edles Vorhaben ohne Grillen und Gewaltſamkeit durchzuführen war ihm nicht gegeben. Die zeitgemäße Eigenthümlichkeit ſeiner Poeſie lag in der begeiſterten Kraft, mit welcher er die religiös moraliſche Geſinnung ſeiner Gegenwart in ſtrenge Odenversmaße und oft nur allzu lare Hexameter einzufügen unternahm. Doch dieſe Art der Nationalität däuchte ihn nicht ſpecifiſch genug, und da ſeiner aufgeklärten Denkweiſe das Mittelalter noch weniger zuſagen konnte, während die Oſſianiſchen Bardenlieder von Norden herüberſummten, ſo kam es ihm mit einemmale zu Sinne, die deutſche Freiheit läge im Teutoburger Walde begraben, und könne nur in Walhalla wieder auferſtehen. Da ſtiegen plötzlich Hermann und Thusnelda als leuchtende Vorbilder der Tugend und Vaterlandsliebe empor; zum erſtenmale ſeit der grauen Götterdämmerung ward Odin zum Odengott und Braga vertrat dem ſchönen Apollo den Weg. Ein wilder Kriegseifer ergriff den Friedensſänger, die Römer wurden ihm zum Symbol aller Feinde der deutſchen Selbſtſtändigkeit, und das Vaterland durch

metriſche Schwertſchläge ſiegjauchzend von jedem vergangenen und gegenwärtigen Drucke zu befreien, dünkte ihn die kräftigſte Heldenthat. Klopſtock iſt Hermanns wie des Meſſias würdig, ſo jubelten die deutſchen Jünglinge, und erſt als ſie zu Männern herangereift waren, merkte mancher unter ihnen, wie ſeltſam ſich eigentlich die deutſche Aufklärung mit dem römiſchen Rhythmus ihrer geſchrobenen Hoheit im Munde der endlos preiſenden Engel, Adams und Eva's, im Gewande der Erzväter, in der Geſtalt des Vaters und Sohnes und in den kahlen Namen der verſunkenen ſkandinaviſchen Götter ausnahm.

Glücklicher Weiſe bin ich recht ruhigen Sinnes, und kann mit wahrem Behagen und froher Dankbarkeit Leſſings gedenken. Daß ein braves deutſches Gemüth Voltaire's Univerſalverflüchtigung alles einſt Ehrwürdigen mit religiöſem Eifer und moraliſchem Haſſe auf Leben und Tod verfolgen könne, weiß ich mir vorzuſtellen, und dennoch hoff ich, daſſelbe Gemüth würde noch mit Liebe ſich zu dem geiſtesverwandten Leſſing hinüberwenden. Das blendende Genie der franzöſiſchen Aufklärung hat ſich in Voltaire concentrirt, der verſtandesſcharfe Genius der Deutſchen iſt in Leſſing zuſammengefaßt. Der große Friedrich ſtand beiden zur Seite, und was dieſe Drei, jeder in ſeinem Felde, in bunteſter Mannichfaltigkeit vollbracht hatten, vereinfachte der gleich kühn weiterſchreitende Kant zu kritiſch hellen moraliſchen Gedanken. — Doch ich will mich von Leſ-

fing nicht entfernen. Welch ein erquickender Anblick! Mit klugem Auge ſchaut er durchdringend nach allen Seiten aus, kein abſichtliches Vorurtheil beſchränkt ihn, keine Autorität vermag ihn zu feſſeln, und kein Gebiet bleibt ihm fremd. Bei den Alten iſt er in Kunſt und Wiſſenſchaft zu Hauſe, das Mittelalter öffnet ihm die dunklen Thore, und in die neueren Literaturen faſt aller Völker wohnt er ſich wie in die des eigenen Vaterlandes ein. Die Theologie ſchreckt ihn nicht zurück, und wenn er die kahlen philoſophiſchen Syſteme ſeiner Tage von ſich abweiſt, ſo geſchieht es nur, um mit friſchem Sinn aus den Sachen ſelbſt, was ſie auf geiſtreiche Fragen antworten mögen, herauszulocken. Wohin er wandert, überall findet er Irrthümer zu berichtigen, neue Bahnen der Forſchung einzuſchlagen, dem unbeachtet Vortrefflichen Anerkennung und Liebe, und dem Mittelmäßigen die nöthige Vernachläſſigung angedeihen zu laſſen. Kritik war der Athemzug ſeines Lebens. Wie allſeitig hat er ſie gehandhabt, wie redlich und treu, nicht des Niederreißens, ſondern des gründlicheren Aufbaues wegen; allernend und zugleich ſelbſtſtändig aneignend ſpähte er ringsumher, raſtlos war ſeine bewegliche Thätigkeit, und dennoch beweglich nur um den feſten Mittelpunkt der moraliſchen Erziehung des Menſchengeſchlechts. Der Pomp der Begeiſterung ſagte ſeinem Charakter nicht zu, der taumelnde Flug der Phantaſie war ihm zuwider, aber dem lichten Scharfſinn des Verſtandes wußte er die lebendigſte Combination und der Schnelle treffender Urtheile die con-

ſequenteſten Schlußfolgen beizufügen. Wärme, Witz und Laune verließen ihn nie, und wo es galt, wählte er ſich den beißenden Sarkasmus in poetiſchen Eroberungskriegen und literariſchen Streifzügen zum muthwilligen Gefährten. Sein Kampf war offen und redlich, wie ſeine Ueberzeugung, und ſein Sieg jedesmal gewiß wie ſeine höhere Einſicht. Und ſo erfreut, ſeinen innern Vorzügen gleich, auch die Darſtellungsweiſe, durch die er ſich kund gibt. Sein Styl iſt hell, genau, feſtſtehend und gediegen, von männlich erſtarkter und doch geſchmeidiger Kraft. Was Leſſing auch beſprach, dem ſcheinbar Trockenſten ſelber hauchte er Leben ein, und wo er am meiſten belehren wollte und wirklich belehrt, verſtand er den Lehrton am geſchickteſten zu verbergen. Seine Gedanken haben in doppeltem Sinne Hand und Fuß; keck treten ſie auf, rüſtig ſchreiten ſie fort, in geiſtreichen Wendungen wiſſen ſie ſich unterzubringen, feſt ſtehen ſie in ihren wohldurchdachten Reſultaten da, und aus ihren Augen blickt immer noch der rechtſchaffenſte Ernſt, wenn auch um ihre Lippen ein neckender Zug liebenswürdiger Schalkheit ſpielt.

Daß Leſſing kein Dichter in der tieferen Bedeutung des Wortes war, dieſe Wahrheit iſt ſo alt als er ſelber: ſein eigenes Geſtändniß hat ſie früher als jeder Andere verkündigt. Seine Fabeln, ſeine Tragödien und Luſtſpiele fließen klar wie ein durchſichtiges Bergwaſſer hin, „aber ich fühle," ſagt er, „die lebendige Quelle nicht in mir, die durch eigene Kraft ſich emporarbeitet, durch

eigene Kraft in ſo reichen, ſo friſchen, ſo reinen Strahlen aufſchießt.“ Der Kritik allein, der Beleſenheit, der Geſchicklichkeit beſchränkten fremde Schätze zu borgen, an fremdem Feuer ſich zu wärmen, ſchreibt er das Verbrennen ſeiner poetiſchen Verſuche zu. Dennoch ward Leſſing der eigentliche Gründer unſerer neuern dramatiſchen Poeſie. Beſonnene Charakteriſtik, deren ſcharfen Umriſſen und genauen Ausführlichkeit ein zuſammenhaltendes Leben nicht abgeht, verband er mit gleich charakteriſtiſcher Ausdrucksweiſe; der dramatiſche Ton gelang ihm vollendet; die Scenen entwickelten ſich zwanglos, und ſchlangen ſich, indem die innere Wahrſcheinlichkeit mit der äußeren gleichen Schritt hält, meiſterhaft ineinander; kein Wort iſt zu viel, keines zu wenig, und jedes ſchlagend; die Motive der Situationen ſind klug benutzt und mit umſichtigem Talente verarbeitet; in raſcher Bewegung treibt die Handlung ſich zu Zwieſpalt und Löſung fort, ohne daß eine dramatiſch haſtige Ungeduld dem Ausmalen der Charaktere den nöthigen Raum mißgönnt, und bei aller Schärfe und Selbſtſtändigkeit der Theile fehlt es dennoch dem Ganzen nicht an Verbindung und Rundung. Zwar ſpricht der klarſte Verſtand mit allem ſeinem Scharfſinn nur allzu durchſichtig aus jedem Worte des epigrammatiſch zugeſpitzten Dialogs, und auch die Töne der Empfindung und ſtrebenden Leidenſchaft verdanken ſeinen aeſthetiſchen Ueberlegungen ihren Urſprung, aber ſo glücklich iſt in dieſen Kunſtſtücken mit dem mühſeligen Fleiſſe Verſtandes geſpielt, daß ſie jedem, der nicht vollſtändig in

der poetiſchen Natur zu Hauſe iſt, den täuſchenden Anblick der Urſprünglichkeit gewähren können.

Doch dieſe Vorzüge ſind bereits häufig genug beſprochen worden, und die eigenthümliche Größe Leſſings möchte ich in ganz anderen Verdienſten ſuchen. Wer den eigenſten Geiſt ſeines Volkes und Jahrhunderts im Innerſten faßt, und dem allgemeinen Princip nach zu ſchätzenswerthen Kunſtwerken ausgeſtalten Muth und Talent beſitzt, den muß ich jederzeit, mag ich dieſem Principe huldigen oder demſelben widerſtreben, dennoch bewundern. Solch tiefer Blick zeichnet Leſſing aus, durch ihn ward er zum dramatiſchen Dichter der moraliſchen Aufklärung ſeiner Nation. — Bei dieſem Punkte laß mich verweilen, denn alles Frühere habe ich am Ende doch nur ſeinetwegen weitläufiger ausgeführt. Was ich von der Aufklärung ſagte, iſt Dir hoffentlich noch im Gedächtniß geblieben. Zum erſtenmal ſtellt ſich der einzelne Menſch mit der Ueberzeugung ſeines Verſtandes in den Mittelpunkt der Welt, um auszurufen: Alles iſt nur meinetwegen da. Dieß übermüthige Unterfangen nun ſuchten die redlichen Deutſchen dahin zu ermäßigen, daß ſie ſich einbildeten, Gott und Welt, die Einzelnen, die Völker wie die Menſchheit, Religion und Staat, Künſte und Wiſſenſchaft ſeyen nur vorhanden, auf daß moraliſch könne gehandelt werden. Die Moralität ward ihnen der höchſte, der letzte, der einzige Endzweck. Aber wie ſchwach ſollte es mit der Erreichbarkeit dieſes Zieles beſtellt ſeyn. Der wirkliche feſte Gegenſatz der Kirche und des Staa-

es war in den proteſtantiſchen Landen ſeit lange verſchwunden, in der Religion der Zwieſpalt ihres geiſtigen Gehalts und deſſen ſinnlicher Vorſtellungsformen getilgt, der Widerſpruch eigener Ueberzeugung und fremder göttlicher Autorität ausgelöſcht, und dennoch, gleich als möchte der jahrhundertalte Kampf vergeblich geführt ſeyn, war die neue moraliſche Anſicht nicht eher zufrieden, bevor ſie nicht noch härtere Gegenſätze unausſöhnbarer wieder hervorgerufen hatte. Die Freiheit, daß aus der eigenen menſchlichen Vernunft allein das Gute im Handeln feſtzuſtellen ſey, ward freilich dem Menſchen nicht nur zugeſtanden, ſondern ſie ward für Jeden ausdrücklich gefordert, und ohne die ſelbſtgewiſſe Ueberzeugung von dem Pflichtgemäßen keine eigentliche Moralität mehr als möglich erachtet. Doch wozu konnte dieſe Freiheit helfen. Sie machte das Uebel nur ſchlimm und ſchlimmer. Denn mit dem Fall des erſten Menſchen ſollte es nur leider allzu ſehr ſeine Richtigkeit haben, und die Erbſchaft der Sünde in gleichem Maße mit der Erbſchaft der Tugend geſtiegen ſeyn. Der Einklang zwiſchen Natur und Geiſt, zwiſchen Außenwelt und innerer Abſicht, wurde nun erſt durchgängig aufgelöſ't und die Zerriſſenheit um ſo quälender dem Menſchen ins tiefſte Innere hineinverlegt. Wie zum Spotte gegen die freie Stärke der Vernunft und ihre unumſtößlichen Gebote ſetzte ſich der neue Aberglauben feſt, daß die angebornen Neigungen, der Reiz der Sinne, die Energie, welche der Natururſprung großmüthig jeder Leidenſchaft ſchenkt, daß der perſön-

liche Eigennutz und die Selbstsucht der Willkür sich jeder Tugend als unbesiegbare Feinde entgegenstemmten. Wollte das Gute sich durchsetzen, so müßte dasselbe, hieß es, in der gleichen Nothwehr gegen die Triebe gewappnet seyn, zu welcher diese, um Befriedigung zu erlangen, gegen die moralischen Pflichten griffen. Ein innerer Kampf ohne Frieden war das trostlose Ende dieser Lehre; denn jede ächte Sittlichkeit, in welcher Vernunft und Sinnentrieb sich die reinen Schwesterhände bieten, ward dem schwachen traurigen Geschlechte der Menschen abgesprochen. Und wie nach Innen sollte es nach Außen hin beschaffen seyn. Auch hier blieb dem vorgesetzten Guten selbst nach Maßgabe seiner Vortrefflichkeit die Ausführung versagt, und ein entsprechender Zustand von Glück und Befriedigung mißkannt. Die allseitigste Moralität schwebte zwar als Ziel der Vollkommenheit vor Augen, aber ihr wirkliches Geschäft war auf ein bloßes Ringen beschränkt, in welchem die eine Seite jedesmal unterliegen mußte, um der anderen den doch nur immer relativen Sieg zu lassen. So hatte der aufgeklärte Mensch auf jede höhere Beseligung in Kunst, Glauben und ewiger Erkenntniß nur Verzicht gethan oder den Schatz dieser Heiligthümer an die Moralität zum ausschließlich praktischen Mißbrauch verpfändet, um sich am Ende einzugestehen, sein höchstes Gut sey nicht zu erlangen, und das Beste, was er vermöchte, sey nicht auszuführen. Und gleichsam, als wäre durch solchen stets vergeblichen Kampf jede Kraft des Handelns nicht nur, sondern auch der Vorstellung

nahme, bot ſelbſt der Troſt eines jenſeitig fortdauernden Lebens und Glückes in Gott nur eine ſchale Vergötzung. Denn auch in dieſem vorgeſtellten Himmel ſpielte die Moralität und deren Vervollkommnung die alleinige Hauptrolle, obſchon nicht zu ſagen war, worin das moraliſche Handeln in dieſem Jenſeits der menſchlichen Wirklichkeit eigentlich beſtehen könne. Zugleich ward die Unzulänglichkeit im Streite der Pflichten und Triebe auch in dieß höchſte Bereich mit hinüber genommen, und ſelbſt in den ſeligen Landen, für deren heilige Bewohner Schuld und Sünde, der Stachel der Selbſtſucht und Kampf der Begier überwunden ſind, muſte die moraliſche Anſicht dem Menſchen kein anderes Loos zu erfinden, als das Glück annähernder Beſſerung. Der Eigenſinn dieſer Conſequenz iſt bewundernswerth. Wo halsſtarrig dem Gegenſatze von Neigung und Vernunft, perſönlichen Wünſchen und allgemeinen Forderungen des Guten von Hauſe aus die einzige Kraft und Feſtigkeit zugeſchrieben iſt, kann die Vereinigung freilich im allmählichen Ermatten des Zwieſpalts allein gefunden werden. Doch ein abnehmender und immer und ewig nur geſchwächter Streit gelangt auch immer und ewig niemals zum Genuſs des Friedens, und das Ziel der Vollkommenheit wirklich zu erreichen, darauf muſs in dieſem eigentlich immer tantaliſch täuſchenden moraliſchen Himmelreich verzichtet werden.

Für Poeſie gibt es nichts Kahleres, als dieſe Vorſtellungen. Solcher armſeligen Herrlichkeit gegenüber ſind die Freuden und Schrecken der Natur, der un-

erſchöpfliche Sinnenſeligenwiderklang der Liebe, das freie Band der Neigung, Treue und Ehrfurcht, das umgewebt ſich um Gatten, Eltern, Kinder und Geſchwiſter ſchlingt; der Schwung der Leidenſchaft, die verſtichtloſe Gewalt aufopfernder Hingebung, der blutig gründliche Haß der Völker, der tiefe Ernſt im Getriebe des Staats, von jeher für die Poeſie als das einzig volle Leben erſchienen, und öffnet die Baukunſt ihre Tempel und Kirchen, ſtehen alle Götter und Gott ſelber ſelbſtgeſchaffen um mich her, fluthen alle Schmerzen und Wonnen der Bruſt melodiſch hin, erhellt die Phantaſie die dunkelſten Räthſel zu gegenwärtigſter Klarheit, und verſenkt die Andacht das Herz heiligend mit ſeiner ganzen Welt in Gott allein, bis die volle Erkenntniß noch einmal dieß geſammte Daſeyn zum letzten Genuſſe reinſter Gedanken klärt — was gilt dann noch die Dauer der Zeit und das kämpfend beſchränkte Selbſt, wenn es mitten im Ewigen verewigt daſteht.

In dieſer einſeitig moraliſchen Weltanſchauung aber fand Leſſing für ſeine dramatiſche Geſchicklichkeit den entſprechendſten Stoff; denn die Moralität bethätigt ſich wahrhaft erſt unter beſonderen Umſtänden in wirklichem Thun und Vollbringen, und den ganzen Verlauf einer Handlung in ihrer inneren Abſicht, ihrer Ausführung und Folge iſt nur die dramatiſche Kunſt darzuſtellen befähigt. Daher läßt ſich denn Leſſing nicht wie Klopſtock nur durch die allgemeinen Ideen der Tugend, Unſterb-

it, Freiheit und Gottesfurcht edenhaft begeistern,
rn er führt uns bestimmte Charaktere in ihrem mo-
hen oder unmoralischen wirklichen Handeln vorüber,
t in dem Glück und Unglück, das sie betrifft, eine
re Ordnung, der sich der sonstige Weltlauf nur
oft entzieht, in ihrem verständig klarsten Lichte er-
e. Mit bewunderungswürdiger Schärfe hebt er
moralischen Mittelpunkt in der Gesinnung seiner
aufs consequenteste heraus. Denn am Ende dreht
inerseits der ganze Zwiespalt nur um die Sinnliche
aus welcher die zu bekämpfenden Neigungen ihren
rung nehmen. Ueberwiegend, liegt diese Sinnen-
in dem Wesen des Weibes. Da wird nun die
fräuliche Keuschheit um so mehr zur einzig höchsten
lischen Pflicht, jemehr durch die dauernde Lockung
Sinne ihr schwerer Sieg fast unmöglich scheint.
n eine kampflose Sittlichkeit gibt diese Art der
al ebensowenig zu, als sie von einer Reinheit weiß,
nichts als Unschuld sieht in inniger Liebe Thun.“
ährbarkeit und Verführung im Gegensatze moralisch
her Ehre bleibt dadurch in Lessings Trauerspielen der
nige tragische Hebel. Das ist kaum zu glauben,
dennoch ist es se. Wirf nur einen flüchtigen Blick
Miß Sara Sampson und Emilia Galotti. Findest
dort eine Julia, Miranda, Viola, ein Gretchen
Klärchen? Das baare Gegentheil. In Marwood
hmißt und rachsüchtig mit aller Leidenschaft der
ch das sinnlich gemeine Laster, das in der Orsina
ch zur fürstlichen Maitresse sich erhebt, doch erst, als

die anziehend feſſelnde Friſche dahin iſt, durch geiſtigern Aufputz die verlorne Blüthe zu erſetzen hofft. Daneben ſtellt ſich die tugendhafte, verführte, und nun reuevoll unendlich unglückſelige Sara; ihr gegenüber die heroiſche Emilia. Wie klüglich aber iſt es mit dieſer geprieſenen Tugendheldin beſtellt! Um die Stirn zwar trägt ſie einen moraliſchen Heiligenſchein, doch ihr im Innerſten klopft das unmoraliſche Blut in leiſe ſchleichendem Feuer fort, und den Heiligenſchein kann dieſe verführbare Tugend nur unbefleckt erhalten, ſo lange ſie ſich der erſten Gelegenheit entzieht, die ihn mit leichter Hand ihr vom Haupte heben könnte. Dieſe Gelegenheit iſt das Leben überhaupt. Emilia gibt es hin um die Tugend zu retten. Armſelige Keuſchheit! Sie iſt nichts als die moraliſche Perle, die zur Thräne zerfließen muß, weil ſie als Perle ſich nicht feſt in ſich erhalten kann, doch keine Roſe, gebrochen ehe der Sturm ſie entblättert; ein Wurm hat ſie ſchon in der Knoſpe zernagt, und der reine Duft der Poeſie und Unſchuld der Empfindung hat dem ſüßen unerſchloſſenen Kelche ihrer Liebe nie entſchweben können; ſie iſt ihrer Tugendſchwäche wegen allein ſo todesſtark. — Und um den Kreis voll zu machen, geſellt ſich zu den bisherigen Charakteren noch Emilia's Mutter. Tugendhaft ſelber, erzieht ſie die Tochter zu gleicher Moralität, und dennoch kann ſie der Eitelkeit nicht entgehen, die vor jedem Hauche der Welt ſo wohlbewahrte jugendliche Blüthe unbedacht der ſchlimmſten Verſuchung auszuſetzen. Denn auch ſie reizt der Glanz eines verführeriſchen Hofes, und die ſchmeichelnde Neigung

einer

eines liebenswürdigen Prinzen zu Emilien möchte ſie eher befördern als zurückweiſen.

Schlimmer noch ſteht es mit den Verführern: Amphibien der Tugend und des Laſters, bald zu ſtark an Sinnlichkeit, um der Pflicht Gehör zu ſchenken, bald zu ſchwach an Pflichtgefühl, um der Stimme des Böſen ein ſtrenges Schweigen zu gebieten; und wenn ſich nun auch um dieſe Figuren her in anderen Charakteren die unbeſcholtene Tugend gruppirt, ſo erſcheint ſie doch nur in Geſtalt verzeihungsweicher oder ſtoiſch harter Väter, deren Alter über jede Anlockung hinaus iſt, oder ſie ſchöpft ihr leichtes Verdienſt aus einem nüchternen Temperament, welches den ehrliebenden, verſtändigen Appiani zum Muſterbilde eines anſtandsvollen Gatten gemacht haben würde, wenn es an kleinen Höfen keinen Fürſten und keinen Marinelli gäbe. — Die tragiſche Bahn endlich, welche dieſe immoraliſchen männlichen Charaktere zu durchlaufen haben, um uns an das Ziel einer höheren Weltordnung zu führen, beſteht nur darin, daß ihnen am Ende die anlächelndſte Frucht ihrer Verführungskünſte zu brechen verſagt bleibt, während ihnen das Gefühl ihrer Schlechtigkeit jedes früher genoſſene Glück wie jede frohe Hoffnung für immer aufs bitterſte vergällt. Und ſo ſage es mir nur getroſt nach: Das Verbum „Verführen" als Activum und Paſſivum in allen ſeinen Modis und Zeiten, als Indicativ, Conjunctiv und Optativ, als Präſens, Präteritum und Futurum ſey faſt das einzige Wort, das Leſſing in dieſen moraliſchen Tragödien dramatiſch conjugirt.

Aehnlich geht es in ſeinen ſatyriſchen Luſtſpielen zu. Auch hier liefern die Hauptſeiten der moraliſchen Weltauffaſſung allein den engen Kreis der Charaktere. Der Moral iſt an Kenntniß und aufgeklärter Bildung viel gelegen, ja die mannichfaltigſte Einſicht gehört ſchon ſeit Sokrates zu ihren weſentlichſten Forderungen. Doch jede Art des Wiſſens nimmt ſie nur des praktiſch beſonnenen Nutzens wegen in Anſpruch. Da muß ihr denn die deutſche ſtubengelehrte Wißbegierde mit deren einbilderiſcher Eitelkeit eben ſo lächerlich erſcheinen als die zwecklos ungeſchickte Neugier, mit welcher in Minna von Barnhelm der Wirth ſeinen klügeren Gäſten beſchwerlich fällt. In der Religion aber iſt ihr die einſichtsloſe katholiſche Orthodoxie der Satyre nicht minder als der auf Reiſen aus Frankreich her angelernte Atheismus aus dem gleichen Grunde unterworfen. Weniger noch kann ſie von ihrem alten Thema der Ehrbarkeit abſaſſen. Liederlichkeit bei gutem Herzen und abſichtlicher Weiberhaß; allzu offene Zudringlichkeit der Mädchen wie allzu ſtrenge männliche Zurückhaltung gelten ihr in dieſem Kreiſe gleich verwerflich und komiſch. Und wie die moraliſche Tragik ſich auf die Sinnlichkeit und Keuſchheit zuſammenzog, ſo beſchränkt ſich jetzt in den Luſtſpielen die Selbſtſucht und Aufopferung in ähnlicher Art proſaiſch genug auf Geld und Gut; und Prellerei, falſches Spiel, ja ſelbſt Diebſtahl und Raub, und auf der anderen Seite eine aufdringlich gutmüthige Eigennutzloſigkeit bleiben die ausſchlieſslichen Gegenſtände des Gelächters. Dagegen wird der billigere Mittelweg

zwiſchen dem Zuwenig und Zuviel, wie Horaz ihn bereits empfohlen hatte, mit nachlaſſender moraliſcher Strenge als der wünſchenswerthe Zuſtand geprieſen, zu welchem ſich alles und jedes wieder ins Gleiche ſetzt.

Doch dieſe Luſtſpiele, Minna von Barnhelm ausgenommen, ſind meiſt nur Jugendverſuche, ohne reiche Erfindung, zu großem Theil franzöſiſchen oder römiſchen Muſtern abgerungen, und wenn auch voll epigrammatiſchem Witz, dennoch bei matter Intrigue und häufig ſchleppender Sprache eintönig in der Charakteriſtik und in den Pinſelſtrichen der einzelnen Züge nicht ſelten übertrieben.

Daſſelbe läßt ſich gegen die Komödien einwenden, welche mit halbreligiöſem Lehrzweck gleichmäßig gegen kirchliche und bürgerliche Intoleranz wie gegen bildungsverdrießliche Freigeiſterei gerichtet, im Charakter eigentlicher Schauſpiele dem ſpäteren Nathan zu Vorläufern dienen. Lebendiger dagegen als in dieſer didaktiſch dramatiſchen Streitſchrift iſt die innerſte Tendenz der deutſchen Moralreligion wohl nirgends in ſolchem Umfange mit verſtandeswarmer Ueberzeugung ausgeſprochen. Für den Vernunftglauben behält jede Offenbarung, in welcher Geſtalt ſie ſich auch unter Juden, Muhamedanern oder Chriſten hervorgethan und entwickelt hat, immer nur den Werth bloßer Fabeln, als deren einzige Moral die Moral dürfe angeſehen werden. Geſteht es Leſſing doch ſelber, „Nathans Geſinnung gegen alle poſitive Religion ſey von jeher die ſeinige geweſen, und er wolle nicht viel dagegen einzuwenden haben, wenn geſagt

werde, daß ganz ſichtbar ſeine Abſicht dahin gegangen ſey, dergleichen Leute in einem weniger abſcheulichen Lichte darzuſtellen, als in welchem der chriſtliche Pöbel ſie gemeiniglich erblicke.“ Ein Menſch, und nichts als ein moraliſcher Menſch zu ſeyn gilt als die Spitze aller Vollendung. Laut klatſchte Moſes Mendelsſohn Beifall, als dieſer Stein der Weiſen endlich gefunden war; wie Fontenelle von Copernicus ſagte: er machte ſein neues Syſtem bekannt und ſtarb, ſo, rief er aus, laſſe ſich von Leſſing ſagen: er dichtete Nathan den Weiſen und ſtarb. Welche Freude war unter allen Aufgeklärten verbreitet, als ſie die neue Wendung bewundern durften, welche Leſſing der alten Erzählung Boccaccio's von den drei Ringen gegeben hatte; wie jauchzten ſie, als ſie den vierten Ring ihrer eignen Ueberzeugung als den einzig ächten wiedererkennen konnten! Denn jede Schwäche und Thorheit, die ſtumpfſinnig gläubige Grauſamkeit des Patriarchen, der Verrath des Tempelherrn, Recha's Schwärmerei und Daja's falſcher Bekehrungseifer; die cyniſch königliche Bettlerfreiheit des Derwiſch, die verſchwendende Großmuth des Sultans, der bei Hunderttauſenden die Menſchen plündert um ein Menſchenfreund an Einzelnen erſcheinen zu wollen — und was ſonſt noch Unmoraliſches im Nathan geſchehen mag, es findet durchweg in den poſitiven Glaubenslehren ſeine einzige Quelle, und nur der Jude, der kein Jude iſt, der weiſe Nathan allein hält jede moraliſche Feuerprobe aus. Zu gleicher Zeit iſt dieſe Moralität ſo kosmopolitiſch geſinnt, daß ihre Lehre alle Völker vereinen und

jeden Unterſchied, der durch Nationalität, Religion, Stand, Alter und Geſchlecht die Menſchen trennt, für immer als gleichgültig verwiſchen will.

Um uns ein Symbol dieſer einen moraliſchen Menſchheit zu ſteter Nacheifrung aufſtellen zu können, verſammelt Leſſing in der Stadt Gottes Juden, Chriſten und Muhamedaner. Verſchieden an Religion, Geburt, Rang und Vaterland ſtehen ſie einander anfangs geſchieden gegenüber; das tiefe Geheimniß, daß ſie zu ein und derſelben Familie gehören, wiſſen ſie nicht. Doch Großmuth und moraliſcher Adel nähert ihre Herzen, und nur wenn ſie religiöſen oder Standesvorurtheilen Raum geſtatten, ſind ſie ſcheinbar wieder einander entfremdet. Da verkündet die Parabel von den drei Ringen die ächte moraliſche Weisheit, und als erſt dieſes Grundwort gefunden iſt, überraſcht nun auch bald als Lohn des Verdienſtes Jeden ein unverhofftes Glück, und das Band einer Liebe, einer Familie löſ't alle Trennung in dauernde Gemeinſchaft auf. —

Mit welcher Liebe hing Leſſing an dieſem Werke. Wie er ſeine tiefſten Gedanken darin niedergelegt hatte, widmete er ihnen auch die höchſte poetiſche Lebendigkeit, zu der er ſich erwärmen konnte. Dennoch erging es ihm auch mit dem Nathan nicht anders als mit ſeinen übrigen Poeſien. Es läßt ſich auf ſie nicht anwenden, was Wilhelm Meiſter in Entzücken über Shakeſpear ausruft: man glaubt vor den aufgeſchlagenen ungeheuren Büchern des Schickſals zu ſtehen, in denen der Sturmwind des bewegteſten Lebens ſauſ't, und ſie mit

Gewalt raſch hin und wieder blättert. Leſſing hat nur in dem proſaiſchen Lebensbuche ſeiner Zeit geleſen, und wenn er auch zur Veranſchaulichung ihrer allgemeinen Sätze und Maximen die charakteriſtiſchen einzelnen Züge ſich trefflich einzuprägen und mit geiſtreichem Fleiße moſaikartig zuſammenzufügen wußte, ſo reicht doch dieſer Schein der Poeſie nur dazu hin, ſeinen kritiſchen Unterſuchungen den Reiz anziehender Lebendigkeit zu geben, während die poetiſchen Werke wider Willen den Ton der Forſchung und Kritik dagegen eintauſchen müſſen.

Einer höheren Poeſie als Leſſing ſie den erſtaunten Zeitgenoſſen bot, war die moraliſche Weltanſchauung nicht fähig. Nach allen Seiten hin widerſtrebt ſie der ächten Kunſt. Die wirklichkeitsvoll vereinzelnde Anſchauung, den klarunterſcheidenden Verſtand, das zuſammenfaſſende Gemüth, durch deren innerſte Einigung erſt die vernunfthelle Phantaſie ſich über jede Schranke hinaushebt; Naturgeſtalt und Geiſt, Zweck und Ausführung, die ewige Wahrheit und den abirrenden Weltlauf, alle dieſe Gegenſätze, welche die Kunſt wieder zur Harmonie ihres Urſprungs ineinander zu weben die Macht beſitzt, trennt jene falſche Scheidekunſt der Moral zu unlösbaren Widerſprüchen und muß ſich mit der unerfüllten Forderung begnügen, indeß die Schönheit ſich im ewigen Vollbringen beſeligt weiß. Und mag ſich die Moral in der ſteten Zerriſſenheit ihres Kampfes noch ſo dreiſt als die Spitze des Chriſtenthums hinſtellen, das den naturgeborenen Menſchen zu kreuzigen befiehlt, ſo ragt auch hierin die Kunſt hoch über dieſe zwieſpaltige

Endlichkeit hinaus, da ſie allein die reine Wiedergeburt zu erringen vermag, welche das wahre Weſen mit ſeiner ächten Erſcheinung wirklich verſöhnt. — Was mich jedoch am meiſten und immer von neuem wieder gegen dieſe moraliſche Poeſie in Harniſch bringen kann, iſt die Armuth des Gehalts, auf den ſie ſich abſichtlich beſchränkt. Denn daß ſie ſich nicht weltvergeſſen in die Tiefen religiöſer Offenbarungen verſenkt, um ſie vor unſeren Kunſtblicken aufzuthun, daß ſie nicht in die großen Kataſtrophen der Geſchichte mitten hineintritt und die Geſchicke der Völker, den bewegteſten Kampf politiſcher Parteiung, das volle Menſchenleben in ſeinem weiteſten Umkreis erfaßt, geſchieht nicht aus der Feigheit etwa einer unmächtigen Phantaſie, der vor ſo reichen Gegenſtänden graute, ſondern die Gleichgültigkeit, welche das Höchſte überſieht, und eine bedachtſame Vorſicht iſt es, von der ſie ſich leiten läßt. Ueberall ſoll ja der Streit gegen Triebe und Eigennutz allein unſere ganze Theilnahme rege machen. Kirche und Thron, Staat, Verfaſſung, Handel, Gewerbe, Familie, das Bereich der Ehre, das Paradies der Liebe, die Mächte und Intereſſen alle, welche dem Leben erſt einen Kern und Inhalt geben können, werden dieſer Anſicht nur zum Boden und Local, auf welchem die ſubjective Moralität den für ſich bedeutungsloſen Stoff und die äußere Gelegenheit für ihre Siege oder Niederlagen erhält. Je ärmer dieſer Stoff iſt, deſto leichter fügt er ſich ſolcher Mißhandlung, und ſo befindet ſich die Sittenrichterkunſt auch in ihrem ſpäteren Verlaufe nur in der

Enge des Privatlebens am wohlsten, und bietet der Philisterei ihrer Vorgängerin zu einem Schutz- und Trutzbündniß gegen jedwede höhere Forderung die Hand. Als wäre es nicht schon bitter genug, den Kelch der tagtäglichen geschäftigen Angst und ekten Langeweile niederzuschlürfen, und mit solcher Kost ein mattes Daseyn zu fristen, malt sie erst recht mit miniaturgenauer Gewissenhaftigkeit das gleiche Wohnzimmerleben aus, um uns in schärferen Zügen noch die ganze Peinlichkeit und Noth zu schildern, in welche ein einziger moralischer Fehltritt Vater, Mutter, Geschwister und Freunde bringt. Und tritt sie auch in die Paläste der Könige ein, so wagt sie es gewiß nur zu dem tröstlichen Beweise, der Mensch in allen Sphären sey derselbe. Denn in dieser Zeit des moralisch freien Sittengerichts war es den guten Deutschen hauptsächlich um das poetische Vorrecht zu thun, Fürsten und Minister für eben so moralisch oder unmoralisch halten zu dürfen als sich selber. Lobe mir die tiefen Blicke ins menschliche Herz, die feine Charakteristik dieser naturtreuen Darstellung nicht! Von der Höhe der Poesie betrachtet ist ihre gesammte Wahrheit nichts als eine prosaische Lüge. Was! In diesen Charakteren sollte der Mensch, der ganze, der volle Mensch wiederzuerkennen seyn! Wer Menschen erblicken will, der trete als Gast an die Tafeln der griechischen Götter und Helden. Wie dem weisen Odysseus das Herz erbangt, noch einmal den blauen Rauch aus der heimathlichen Wohnung emporsteigen zu sehen, wie Achill am Gestade des öden Meers bittre Heldenthränen weint, wie er klagend

am Boden liegt im Schmerz um den gefallenen Freund, wie er die Gebeine des Feindes rächend um die Mauern ſchleift, und bei den Zähren des alten Priamus erweicht, ſich des gleich alten Vaters erinnert, und des eigenen frühen Todes gedenkt — das iſt wahr, das iſt menſchlich, das iſt Poeſie! Wenn ich Andromache von Hektor ſcheiden ſehe, oder die verwaiſte Tochter des blinden Vaters vor meinen Augen den Bruder begräbt, damit ihm die Ruhe der Geſchiedenen gegönnt ſey, und den Tod erduldet, weil es der Feind des Vaterlandes iſt, den ſie beſtattet, wenn Oreſt den Vater rächt und nun die Furien des Muttermords ihn wild verfolgen, bis der Gott, der ihn zur That getrieben, ihm Frieden ſchenkt und ſeine Schuld verſicht — dann wird mir menſchlich groß poetiſch und ſittlich. Wer aber kann von Poeſie bei Gellert, Klopſtock und Leſſing noch reden, nachdem er mit Dante durch Hölle und Fegefeuer gewandert iſt, und plötzlich Boccaccio's und Arioſto's arabeskenwunderbunten Lebensteppich hell vor ſich hingebreitet findet. Wie verſinkt die ganze moraliſch kluge Satyre gegen Don Quixote's poetiſche Verrücktheit oder Rabelais übermüthigen Humor des Schmerzes; und ſoll nun einmal geſündigt werden, was gilt Marinelli's ganzes Gefolge, den metaphyſiſchen Böſewicht Schillers ſelber mitgerechnet, gegen den einen Richard den dritten, dieß heroiſche Glanzbild aller großartigen Energie des Argen! — Nur wer die Welt von Schmerz und Luſt in Shakeſpears Menſchen im Innerſten durchfühlt hat, um das Geſtaltenuniverſum Goethe's deſto vertiefter zu durch-

Leben, der allein mag mitsprechen von Charakteren, Leben und Poesie.

Da ich mit bösem Gewissen das Niedergeschriebene wieder durchblättre, merk' ich erst, in meinem Eifer sey ich doch wohl zu weit gegangen, und will mich billig finden lassen. Das Princip der modernen Moral war so sehr das directe Gegentheil aller Poesie, daß es, wenn noch von Kunst überhaupt die Rede seyn sollte, in seiner vollen Consequenz sich durchzuführen nicht wagen durfte. Auch hiefür liefert Lessing das schlagendste Beispiel in seiner Minna von Barnhelm. Den Rigorismus der Tugend wie das weiche Sichgehenlassen in subjectiven Wünschen und Neigungen sehen wir gleichmäßig verworfen, und über das moralische Interesse hinaus sind es, wie schon Goethe bemerkt, nationale Charakterbilder, mit deren Liebenswürdigkeit wir uns befreunden. Die Starrheit und selbstquälerisch ehrlisende Zurückhaltung des preußischen militärischen Sinnes zu des großen Friedrich Zeit gleicht sich mit der zutraulichen Zärtlichkeit und Treue der Sächsinnen in freundlicher Anmuth aus, und so lebendig ist diese Nationalfarbe getroffen, daß sie noch jetzt ihre Nachwirkung niemals verfehlen kann. Die Gleimschen Kriegslieder sind von ähnlicher Art, und was hier für die Poesie geleistet war, vollbrachte später der charakterfeine Iffland in einem andern Gebiete. Moralisch schärfer als Iffland nimmt wohl keiner die Höfe und ihre Räthe, Kornwucherer, Amtleute und das ganze bürgerlich schlechte Gelichter mit, und durch seine

Schauſpiele, ſo weit er könnte, die Welt zu beſſern war gewiß ſein redlicher Zweck. Dennoch ſchrieb er ſeine unlesbaren Stücke mehr noch der Schauſpielkunſt und ſeiner ſelber wegen, und der Genuß, den die Darſtellung gewähren ſollte, blieb ſicher ſein höheres Ziel. Und hierin ſtand ihm ſein lockrer Genoſſe, der treffliche Kotzebue mit ſeinem leichtſinnig vergeudeten Talente wacker zur Seite. Für dieſen loſen Geſellen heg' ich eine eigenthümlich malitieuſe Vorliebe. Er hat der moraliſchen Poeſie ſo recht in ihrem eigenen Felde den Todesſtreich verſetzt. Das iſt ein großes Verdienſt. Wenn er den rührbaren Deutſchen durch Kinder, Mütter, Väter, Henker, wohlfeilen Edelmuth und Noth nur deßhalb das ganze Herz erweicht, weil ſie Poeſie und Kunſt für immer vergeſſen können, und ihnen zu Muthe iſt, als ſtänden ſie mitten in ihrer täglichen Gegenwart, und wenn er ſie wieder durch den ähnlichen Kunſtgriff zum hellſten Gelächter bringt — dann wird mir ſo ſchadenfroh luſtig wie ſich's nicht ſagen läßt. Nimmt er ſich aber gar erſt zum Ernſte zuſammen und ſtellt ihnen Tugendbilder auf, ſo kannſt Du ſicher darauf rechnen, daß er ohne es ſelber zu wiſſen, irgend eine Niederträchtigkeit mit moraliſchem Adel verwechſelt hat. Doch ſein Ernſt war wie ſein Scherz nur eine Farce, die er ſich und Anderen vormachte; unverbeſſerlich ſelber, mocht' er nicht beſſern, er mochte nicht lernen und nicht lehren, und blieb nur Effect und Unterhaltung nicht aus, ſo dünkte er ſich jedesmal der größte Mann und Dichter. So mag er in Frieden ruhn, und wir wollen den flüch-

tigen Glanz ſeiner vielfachen Gaben doppelt und dreifach rühmen.

Aber ich bin abgeſchweift und will wieder einlenken. Denn die moraliſche Poeſie ſollte in ihrem eigenen Kreiſe durch ganz andere Leute als Kotzebue und ſeines Gleichen überwunden werden. Wieland war es, welcher zuerſt mit höchſtem Talente, obſchon er in der Mitte des Weges ſtehen blieb, die Gränzen der bisherigen Weltanſchauung überſchritt. Wie bitter iſt er deßhalb von einem Theil ſeiner poetiſchen Zeitgenoſſen getadelt worden. Die Grafen zu Stolberg und der ſtrenge Voß, in ihrer Jugend, noch ehe ſie den Göttingſchen Poetenbund ſchloſſen, Arm in Arm beim Gewitterſturm in ihrem engen Stübchen umherwandelnd, ſchalten ihn und ſchworen ihm ewige Feindſchaft, weil er nicht gravitätiſche Oden dichtete wie Vater Klopſtock, und kein Barde ſeyn wollte und kein Deutſcher wie weiland Arminius, ſondern verrätheriſch hinüberblickte zu den leichtſinnigen Franken. Ein enthuſiasmirter Deutſcher und Tugendheld war freilich Wieland nie. Voltaire und Shaftesbury, Ariſtipp und Lucian, Horaz und Cicero blieben die Lieblinge und Meiſter, welche in ihm ſich begegneten, um ein wunderliebliches neues Ganzes zu bilden, in welchem der volle Reiz der Poeſie mit aller Nüchternheit der Proſa in ſeltſamen Scherzen durcheinanderſpielten. Vermöcht' ich ihn doch in ſeiner ganzen Anmuth und Kälte, ſeiner Höhe und Schwäche meiſterhaft zu ſchildern. Goethe hat es gethan, ihm will ich ergänzend zu folgen verſuchen.

Wie die Moralität in den Vorstellungen einer unerreichbaren Vollkommenheit ihr Ziel fand, so ging Wieland in glückseligen Jugendtagen, gehoben durch die schöne Reinheit platonischer Ideen, von Idealen goldener Zeiten und einer paradiesischen Welt der Unschuld, Liebe und Erkenntniß aus. Aber scharf widersprach in dem bunten Welttreiben die Leidenschaft und Begier, die Willkür der Neigung und Sophisterei des Verstandes jenen hohen Begriffen. Mit vorurtheilfreiem Auge blickt Wieland tief in diesen herben Widerspruch hinein, und früh schon hat er mit feiner Beobachtung geschmeidig das ganze Irrgewinde menschlicher Schwächen durchlaufen. Doch kein tragischer Schmerz ergreift ihn, er geißelt die schnöde Welt mit keinem beißenden Spotte und eine bittre Tugendhärte heißt ihn nicht den immer neuversuchten Ankampf gegen Verlockung und Lust als einziges Rettungsmittel zu gebieten. Was könnte die Strenge helfen. Gebrechlichkeit bleibt nun doch einmal das allgemeine Menschenloos, und thöricht ist nur die Jugendbegeisterung zu nennen, welche im Leben, wie es ist und einzig seyn kann, an unerschütterliche Festigkeit, und niegesunkene Seelengröße als an ein Traumland des Guten, Wahren und Schönen glaubt. Ein geweihter Sänger der Tugend hatte sich Klopstock erhoben, die Verführung der Sinne war der todbringende Conflict in Lessings Tragödien; der heitre Wieland umspielt ironisch allein den nur belachenswerthen Fall der seltsamen Geschöpfe, welche ein weiser Gott zum Engel zu sinnlich und zum Thiere zu geistig

hat geboren werden laſſen. Die platte Gemeinheit iſt ihm verhaßt. Wie könnt' er auch offen als Vorkämpfer für das Verachtungswürdige auftreten, oder die Sinnenluſt vor gebildeten Augen in grober Naturtreue ausſtellen. Dagegen hat er an der lieblichen Sünde, iſt ſie nur durch geiſtreiche Feinheit in ihrer halben Verhüllung doppelt verführeriſch, ein ſo heimliches Behagen, daß er ſelber dem Reize nicht widerſtehen kann durch ihre Reize von dem ſteilen Tugendpfade abwärts in die ſonnenwarmen Thalgründe hinzuleiten, wo die freudenglänzende Sündenſchlange ſelbſt unter duftigen Lilien und Myrten mit ihren blitzenden Augen lauſcht. Das unmerkbare Gift der Lüſternheit miſcht ſich mit ſeiner Ironie, und alle Grazien ſcherzen um Beide liebenswürdig her, damit Beiden der Sieg um ſo leichtfertiger gelinge. Die Achtung vor der Tugend noch ſelbſt in ihrer gernbezweckten Niederlage zu erheucheln, iſt Wielands offner Betrug. Dennoch bleibt jene poetiſche Verführung nicht ſein Ziel; die frivole Ironie will es zu weiſeren Reſultaten bringen. Wer Idealen unbefleckter Geiſtigkeit nachjagt, iſt zwar ein Schwärmer, welchen nur der unausbleibliche Rückfall in nicht gefürchtete Sinnlichkeit zu heilen vermag; doch der zügelloſe Genuß zerſtört ſich eben ſo unklug ſeine eigene Befriedigung, und weiſe lebt nur der mäßige Mann, deſſen geſchickte Hand zwiſchen der ſtoiſchen Starrheit und ſinnlichen Weiſe mitten hindurchſteuert. Ein lebensklarer Verſtand ſoll deßhalb die Sinne und Triebe im Zaume halten, ihre Forderungen untereinander verſöhnen und mit

einer geiſtreichen Bildung in Einklang ſetzen, um durch Heiterkeit allein die Widerſprüche der menſchlichen Natur mit wechſelſeitiger Schonung zu beſänftigen und auszugleichen. Gegen dieſe frohe Ruhe behalten die Tugendphantome und Laſter der Welt keine Macht, denn ſie iſt der ewige Lebensfrühling, welcher den Mann durchs Leben geleitet und den Greis nicht verläßt. In dieſem Sinne durfte in liebenswerther Anerkennung Goethe mit vollem Rechte ſagen, daß, wenn Anakreon, der Greis, ſeine erhöhte Sinnlichkeit mit Roſenzweigen zu ſchmücken unternahm, die ſittliche Sinnlichkeit, die gemäßigte, geiſtreiche Lebensfreude des edlen Wieland einen reichen gedrängtgewundenen Kranz verdiene. Wie ziert den im Leben oft Verkannten die Blüthenkrone, mit welcher ihn der überlebende größere Freund noch im Tode belohnt! Doch auch ſo reich geſchmückt vermag das poeſielächelnde Antlitz des Anmuthsvollſten ſeiner Zeit einen Zug proſaiſcher Geſinnung nicht zu verläugnen. Das Hohe und Niedere im Menſchen faſste er in falſcher Weiſe auf, und wie ſeine Ironie, was ſie dem Heiligſten an Kraft entwendet, nur auf das Alltägliche der Schwäche überträgt, iſt auch die Mittelſtraße ſeiner Glückſeligkeit nichts als ein neues Maß der Proſa, das dem philiſterhaften Endziel wieder nahe kommt, welchem zu entrinnen Wielands heiterer Beruf war.

Deſto rühmlicher iſt die Freiheit ſeines unerſchöpflichen Talentes, das ſich dem feſſelloſen Spiel der Laune freudig überließ, um die Kunſt ihren bisherigen

fremden Nebenzwecken frohſinnig zu entreißen. Des Dichtens wegen allein wollte Wieland dichten, und er ſcheute ſich nicht, die beraubte Phantaſie in ihr altes Vorrecht wieder einzuſetzen. Kühn wirft er die ſteife Gravität, den praktiſchen Ernſt und das rhetoriſche Pathos von ſich; ſtatt ihrer winkt er den koſenden Muthwillen zu ſich heran, und verſteckt hinter dem freundlichen Anſchein läſſiger Genialität die Ueberlegenheit ſeines weiterfahrnen Verſtandes. Den Franzoſen lernt er die Eleganz und leichte Beweglichkeit ab, mit der ſeine ſchnell geſtaltende Hand aus dem nie verſiegten Quell ſeiner inneren Phantaſiegebilde ſchöpft; jede Härte weiß er zu erweichen, alles Rauhe zu glätten, das Trübe zu klären, durch jede Fährlichkeit ſich meiſterhaft hindurchzuwinden, und kein kritiſcher Fleiß zerſtört die Anmuth ſeiner angebornen Naivetät. Zum erſtenmale belebt jetzt wieder ein fröhlicher Glanz und Reiz in duftiger Sinnlichkeit den Scherz wie den Ernſt; doch die Willkür einer übermüthigen Fülle beſchränkt wohlthätig das kluge Maß, an welchem Wieland den wahren Werth des Lebens hin und wiederwägend abmißt. Und wenn ihm auch Leſſings ſchlagende Schärfe und Elaſticität bei der feſten Sicherheit der Worte und Gedanken abgeht, wenn ſich zu ſeiner Milde und Weiche eine nicht ſelten ſchleppende Breite geſellt, ſo bleiben bei aller Geſchwätzigkeit doch niemals die Grazien aus, und ſelbſt in der Weisheit des Greiſes noch iſt alle Luſt der Jugend unvergänglich bewahrt.

Mit ſo reichen Gaben ausgeſtattet, begnügte ſich

Wieland nicht, die Lebensanſchauung, die ihm einſt angehörte, in das unpoetiſche Gewand ſeiner Gegenwart einzukleiden. Ein regerer Trieb des Genius zog ihn zum Mittelalter hinüber, und die griechiſche Schönheit feſſelte früh ſeinen frohen Geiſt, um ihn von Jugend auf zu befreien. Doch wie heimiſch er ſich auch in dieſen beiden Kunſtwelten fühlen mochte, von beiden ſchied ihn eine unausfüllbare Kluft. Für die Höhe der griechiſchen Sculptur hatte er keine Begeiſterung gewonnen, in die Tiefen der Philoſophie ſich nicht verſenkt. Die Sittlichkeit in Familie und Bürgerthum blieb ihm fremd, er konnte den poetiſchen Göttergluben nicht theilen, die geiſtige Naturbelebung nicht erneuen, zu der feſtumgränzten Individualität der alten Heroen ſich nicht beſchränken; und wenn ſeine Heiterkeit vor dem mächtigen Ernſt ihrer Tragik zurückſchreckte, widerſprach die ſinnlich offene Komik eben ſo ſehr der feinen Glätte ſeiner verborgenen Lüſternheit. Er war der Auserwählte nicht, dem es beſchieden ſeyn ſollte, die ganze Schönheit des griechiſchen Daſeyns in ihrer gediegenſten Geſtalt mit aller Innigkeit des Herzens, und die grandiöſe Plaſtik der Anſchauung mit der geiſtigſten Weite und Tiefe voller moderner Charaktere zu verſchmelzen. Die Auflöſungsperiode des alten griechiſchen Glaubens und Lebens allein entſprach durch nähere Verwandtſchaft Wielands eigenthümlicher Richtung. So war er denn bei den Sophiſten ſchon eher zu Hauſe, und ſchilderte mit ſcherzender Behaglichkeit, wie der Muth dieſer erſten menſchlichen Aufklärung ſich der ewi-

gen Götter entledigt und mit dem Truge der vieldeutigen Willkür im Erkennen und Handeln die dunkeln Orakel gleich den klaren Geſetzen und Sitten beſiegt. Auch der Doppelgeſtalt des Sokrates wußt' er ſich zu befreunden, der unter ſeiner ſileniſchen Maske Bilder der Götter birgt, und im ironiſchen Scheine der Unwiſſenheit die Weisheit ſelber zu Tage bringt. Den inneren Zwieſpalt jedoch dieſes tragiſchen Helden einer neuen Moralität vermochte er nicht zu erfaſſen, und ſchloß ſich mit ſtets vermehrter Vorliebe jener Glückſeligkeitslehre an, deren lebenskühle Beſonnenheit durch ſelbſtgewählte Entſagung und kluges Maß deſto vielſeitig ſicherer zu genießen ſucht. Wie aber die unter den Griechen ſpät geborene Satyre nur dazu befähigt war, bei proſaiſcher Weltanſicht die poetiſch wahren Götter und Helden, den Phantaſieglanz der Mythologie und die Ideenpracht des Denkens mit freilich poetiſcher Einbildungskraft dem Spott und Gelächter preiszugeben, ſo gelang es umgekehrt Wielanden, nur aus den Abbildern der Sophiſten geſchickt und anmuthsvoll ſeine ähnliche heutige Sinnesweiſe hervorſcheinen zu laſſen. In dieſen Geſtalten am vollſtändigſten konnte er die Jugendbegeiſterung für alles Schöne, den Unſchuldsglauben an Reinheit, die ſüße Trunkenheit der Seele im Paradieſe der Natur, im Tempel der Götter, im leiſen Flüſtern ihrer mondbeglänzten Haine, im Rauſchen der Quellen und Säuſeln der Lüfte, an der raſtloſen Tagesbewegung und Macht einer entgegengeſetzten Wirklichkeit meſſen, um dieſer ironiſch ihr unantaſtbares

Recht zu erſtreiten; ſeinen Muthwillen wie ſeine Bedächtigkeit, ſeine Dichtung wie ſeine proſaiſchen Lebensregeln zu entfalten fand er nirgends die reichhaltig günſtigere Gelegenheit.

Von dem goldenen Weine der mittelalterigen Poeſie dagegen vermochte er nur in der Laune des Glücks den flüchtig aufperlenden Schaum der Phantaſie zu genießen. Ihrem religiöſen Wunderglauben und Gemüthsleben ſtand er allzu fern, und blieb zu aufgeklärt, um ſich von der herben Kraft ihrer nationalen Sagen überwältigen zu laſſen. Auf Wielands bewegliche Geſtaltungsgabe übte die Unerſchöpflichkeit der Abenteuer, die jeder proſaiſchen Regel ſich lachend entzieht, der Feenglanz der Mährchen, die Träume des Orients, den alleinigen Reiz der Anziehung aus; er flüchtete ſich in dieß luftige Zauberreich, weil ihm erſt in ſolchem Vergeſſen der Gegenwart für Scherz, Witz und Frohſinn der unbeſtrittene Spielraum eröffnet war. Je weniger der Gehalt der Stoffe das Herz mit ſeiner ganzen Empfindung aufregen, den Ernſt mit ſeiner vollen Theilnahme in Anſpruch nehmen ſollte, um deſto liebenswürdiger konnte nun die geiſtreiche Anmuth der Behandlung, das ſüße Plaudern, die neckende Laune, die Alles zu verwirren ſcheint, indem ſie Alles mit leichter Hand entwickelt, als höchſter Zweck hervorleuchten, und jedes ſtillverborgene Wort der Weisheit deſto überraſchender wirken. Mit dem Spiele aber vermochte Wieland auch nur zu ſpielen, und damit im Scherz ſein Ernſt nicht gefährdet erſcheine, fühlt er ſich eben ſo ſehr die

faſelnde Thorheit der Feerei und den Blumenrauſch der Einbildung in ihrem thatloſen Schwärmen zu verſpotten verpflichtet. Doch leider wird dieſe Ironie, wie eifrig ſie auch dem ſtarken Cervantes nachſtrebt, um ſo matter, je ſchwächer in ſich ſelber die Feenwelt iſt, über welche der breite Spaß ſich endlos ergießt; und da er denn doch immer wachend allein die alten Mährchen und Wunder wiederträumt, ſo nimmt er, wie ſchon Tieck bemerkt, auch bei dem gelungenſten Ritt ins alte romantiſche Land, überall die moderne Zeit, ihre Gelüſte und Sophiſtereien, ihren Kitzel und ihre verweichlichte Phantaſie mit auf den Pegaſus.

Mit kunſtreinerer Unſchuld als in Griechenland hatte die Kunſt wohl niemals Götter und Menſchen gebildet und die Natur naturgemäß wieder umgeſchaffen; ein geheiligt höherer Beruf als im Mittelalter war der Poeſie zu keiner anderen Zeit geworden, kräftiger als in Cervantes und Shakeſpear hatte ſie den Nachklang ihrer Macht nie wieder durch doppelt ergreifende Töne erhoben, aus welchen die Gegenwart und Vergangenheit in anſchaubaren Zügen mit tiefſten Seelenlauten ſprach. Dennoch behielt die Proſa der Weltordnung ein unüberwindliches Recht, und erſtritt ſich auch in der Kunſt ihren eigenen Geſchmack, ihre Aufklärung und Moralität ſo unausweichlich, daß die beſiegte Schönheit den proſagenüglichen Menſchen für alle Folgezeit entriſſen ſchien. Aber der Gott der Kunſt iſt kein neidiſcher Gott, er wollte dem trüben Geſchlecht der Sterblichen

nicht auf immer ſeinen heitern Himmel verſchließen, und wenn einſt, wie die Sage geht, in grauen vergeſſenen Tagen die wildhinſtürmenden alten Naturmächte bewältigt werden mußten, damit den neuen ewig jungen Göttern das ſchöne Reich ihrer Herrſchaft geſichert ſey, ſo ſtanden jetzt plötzlich mitten in der kunſtentgötterten neueſten Zeit die wiederwachenden Götterſöhne auf, und ſtürzten im Drang und Sturm ihres zornigen Schmerzes in die dürren Ebenen nieder, um die zahmen winterlichen Tagesmächte durch neue Frühlingswunder der Dichtung zu befehden. Das Zauberwort Shakeſpear hatte ſie auferweckt, und mit dem Muth der gleichen Bewunderung glaubte nun Jeder von ihnen die gleiche ſchöpferiſche Macht errungen zu haben. Die Gluth einer neuen Poeſie brannte und zehrte in Allen; doch wie verſchieden beleuchteten ihre auflodernden Flammen die vorgefundene oder eingebildete Welt! Der genial grelle Lenz in kühnem Leichtſinn warf mit den Regeln und Geſetzen des hergebrachten Geſchmacks zugleich die ganze Philiſterei der Sittlichkeit über den Haufen. Das Recht der Unſchuld und Liebe, der ſiedenden Sinne und wirbelnden Leidenſchaft wollt' er mit keck überſprudelnder Anſchaulichkeit und innigſtem Gemüth erſchütternd verfechten, aber wie ſeine eigenen naturgetreuen und doch unwahr aufgereizten Charaktere ging er ſelber in der unausſöhnbaren Zerriſſenheit und den ſchneidenden Widerſprüchen der Moral und Sitte und pflichtentfeſſelnden Poeſie des Herzens rettungslos zu Grunde.

Zweifelnd und verzweifelnd in der Kraft des selbstgewiſſeſten Stolzes ſtellt Klinger ſich der mißhandelnden Wirklichkeit, ihrem Schickſal und ihrer Verſehung ſchroff und erbittert gegenüber; er gährt, er brauſ't, er verſinkt in die ausgeſtorbene Nacht des zerrütteten Innern, und der Sturmwind ſeiner Jugendpoeſie fährt in berechnender Leidenſchaft kalt über die armſelig widerſpruchsvolle Erdenwelt hin, während der reizend üppige Heinſe ſich in dem ſchönen Sinnenleben der Kunſt berauſcht. Sie Alle waren zum Kampfe berufen, doch ihr zertrümmernder Anlauf eilte abwärts vom Ziele, und ſtatt der ungezügelten Naturkraft des Genius wand ſich ſpät, aber dauernd eine kunſtreinere Hand den unvergänglichen Lorbeer um die geheiligten Schläfe. Johann Wolfgang Goethe blieb der allein gekrönte Sieger. Ihm nach lärmte Schiller. Getrennt verfolgten beide ihre Bahn, dann zu engerer Gemeinſchaft treten ſie zu einander. Nun tauſchen ſie ihre entgegenſtrebenden Naturen großmüthig aus, ſie lieben ſich in wechſelſeitig bereichernder Verbrüderung, und Jeder bleibt, durch den Anderen und im Andern erhöht, in wechſelſeitiger Anerkennung und Verehrung dennoch er ſelber.* Schon hatte Schiller auf ſeiner tragiſchen Höhe der Alltagsproſa gegenüber wirklichkeitsvolle Kunſtideale zu erſchaffen geſtrebt, und Goethe in verſöhnten Mannesjahren eine Welt gebildet, in welcher das Gewöhnliche ſelber, vom Hauche der Dichtung berührt, im innerſten Kerne poetiſch ward, als plötzlich die Schlegel jedem Ungläubigen

offen ins Angeſicht zu ſagen begannen, nur ſie in ihrer kritiſchen Keckheit verſtänden und empfänden Poeſie, und Tieck ſich zu ihnen geſellte, um begeiſtert von Goethe's Jugend, Lenzens Humor und Schillers Kraft, durch die alten Mährchen der Vergangenheit in Leben und Kunſt einer ganz neuen Weltanſchauung den nöthigen Eingang zu erdichten.

Die Deutſchen in Geſinnung und Thun waren ruhig bei der Proſa verblieben, und je mehr nun nach und nach der gährende Drang nach Poeſie ſich beruhigt hatte und der Sturm verweht war, um ſo tiefer empfanden es Tieck und ſeine Genoſſen, dem Uebel müſſe jetzt ein für allemal und von Grund aus abgeholfen werden. Kunſt allein ſey das wahrhaft unendliche Leben; doch zu dieſen freien Höhen emporzuſteigen ſey nur durch Zerſtörung der geſammten altgewohnten Sinnesweiſe möglich. Erſt nach dieſer Auflöſung aller kargen Pflichten und hemmenden Schranken, alles Zwieſpalts von innerſtem Gefühl und ſtarren Grundſätzen, von Einſamkeit des Geiſtes und der verurtheilten Natur ſprudle in Gemüth und Phantaſie der verſchüttete Quell des Genius wieder ſilberklar im goldenen Schein des jungen Tages empor. Da ward es Jedem, der zu dieſer Himmelshöhe ſich erhoben hatte, zum heiligſten Beruf, was dem unten in der Fläche behaglich angebauten Volke als feſtes Geſetz unüberſteiglich war, für ſein eigenes Bewußtſeyn auf immerdar niederzureißen. Keine feſte Pflicht mehr zu haben blieb die einzige Verpflichtung; die

unfehlbare Genialität der Poeſie ſollte das neue Gewiſſen, der göttliche Weltrichter im Geiſte des Künſtlers ſeyn. Und wenn einſt die Religion alles Denken und Thun nur durchklungen hatte, um endlich dennoch gegen die Moralität ihr Herrſcherrecht einzubüßen, ſo ward nun der Kunſt die Aufgabe zugetheilt, mit Religion und Philoſophie im engſten Bunde vom innerſten Mittelpunkte des Gemüthes aus allſchaffend und belebend das ganze Daſeyn zu umglänzen. Poetiſch zu eſſen und zu trinken, zu genießen und zu dulden, zu denken und zu handeln, poetiſch zu vollbringen, was Andere ſündigen oder ſich heiligen nennen; aus poetiſchen Machtſprüchen die feſteſten Grundverhältniſſe der Sittlichkeit zu binden und zu löſen, und in dieſem frohen Spiele ſelbſtbewußter Genialität das eigene Leben zum Kunſtwerk, das Kunſtwerk zum höchſten Leben auszugeſtalten, das war die ſchöpferiſche Wonne, welche der Genius den wenigen Auserleſenen vorbehalten hatte! Eng hielten ſich die Gleichgeſinnten zueinander, ſie hegten und pflegten, ſie hoben und trugen ſich, und ſchauten vornehm als ein neues Kunſtvolk Gottes auf die übrigen umwohnenden Philiſter nieder. — Glückliches Loos, das dieſen hohen Geiſtern gefallen war! Für ihre Virtuoſität gab es kein Unrecht mehr, und ſie kannten die Sünde nicht. Denn durch Poeſie geheiligt verwandelte ſich ihnen in ihrem Paradieſe was ſie berührten zu Reinheit und Unſchuld. Poetiſch durften ſie Alles begehen; was ihnen als ſchön erſchien,

nannten sie gut, und über das Schöne gebührte ihnen allein das unwidersprechliche Richteramt. Doch sie hatten die durch ihr Jahrhundert geheiligten Gesetztafeln der Moral zerbrochen, die straffgezogene Richtschnur zerrissen, und wie ihnen dieß Brechen und Lösen das höchste Gut hieß, welches kein neues Buch sittlicher Pflichten vor dem Gewissen aufrollte, blieb das spielende Belieben genialer Willkür das schwankende Element, auf welchem in dieser bodenlosen Höhe poetischer Freiheit ihr seliges Leben hin und wieder wogte und schwebte.

Endlich bin ich bis zu dem Punkte vorgedrungen, von welchem aus ich wieder zurückblicken und an das Frühere anknüpfen kann. Der tiefste Widerspruch, der schon seit den Kindertagen mein früheres Daseyn in stetes Schwanken brachte, lag in dem befriedigungslosen Bedürfniß nach eigenster Poesie. Hätte mir ein wohlwollender Gott in seiner Gunst ein hervorragendes productives Kunsttalent verliehen, das ich zur Meisterschaft hätte ausbilden können, vielleicht würd' ich so mancher Noth entgangen seyn. Der Gegensatz zwischen Alltäglichkeit und wahrhaftiger Dichtung wäre dann innerhalb der Kunst selber ein für allemal besiegt gewesen, und in dieser Sicherheit wäre beiden Seiten ihr volles Recht zuzugestehen möglich geworden. Solch ein glückliches Loos sollte mir versagt seyn. Wenn ich mich nun unter diesen Bedingungen unbefangen am Genusse der unerschöpflichen Welt der Kunstwerke wie spä-

ter an der Erkenntniß ihrer Vollendung hätte begnügen können, so wäre auch hierdurch schon die beste Hülfe gefunden gewesen. Doch der productive Trieb regte sich immer von neuem, und da er die Pforten des verlorenen Kunstparadieses verschlossen sah, so ließ er nicht nach, sich im wirklichen Leben doppelt begierig entschädigen zu wollen. In diesem Felde aber, wie sehr auch Wirklichkeit und Dichtung, wo beide auf ihrer wahren Höhe sich halten, ineinander überscheinen, bleibt der Schmerz wechselseitig störender Conflicte niemals aus; Poesie in diesem Sinne zu leben ist in unseren Tagen ungestraft noch von Keinem versucht. So war nur das letzte Rettungsmittel einer durchgreifend festen Resignation übrig. Diesen sichersten Ausweg vermocht' ich jedoch am wenigsten zu betreten, denn auch mich verfolgte damals der Fluch der neuen Zeit. Der einzelne Mensch ist in unseren Tagen so in sich erstarkt, oder erschwächt, wenn Dir es besser klingt, daß er in Empfinden, Denken, Wünschen und Thun sich aus alle dem Tüchtigen und Großen, worin die gemeinsamen Interessen sich aneinanderschließen, und welchem ganz sich hinzugeben die Pflicht des Lebens in auf- und niedersteigendem Grade fordert, vollständig nur in sich selber zurückzuziehen vermag. In dieser Einsamkeit verkommt das Gemüth, und der Geist verödet; die ächte Erkenntniß, die rechte That ist nur in dem Allgemeinen zu finden, das Jeden mit gleichen Gesetzen erfüllen und regeln soll. Wer statt auf diesen Grundpfeilern fortzubauen sich in die Leere der eigenen Brust verschließt, der bleibt der Willkür der

Einbildung haltlos verfallen; und peinigt ihn nun bei dem Mangel an beharrlicher Kraft noch die angeborene Sehnsucht nach allem Besten, Höchsten und Schönsten, so ist der endlose Wechsel von Hoffnung und Täuschung, erträumtem Genuß und wachem Entbehren nicht abzusehen. Er steht auf sich selber beschränkt darbend mitten in einem Reichthume da, welchen er sich nicht aneignen mag, weil die inhaltsschwere Welt um ihn her, nicht die schmeichelnde Welt seines Herzens ist; und indem er das von sich abweist, woran die Uebrigen alle sich zufrieden stellen, und in sich Wünsche hegt, die sie nicht ahnen, so liegt der verführerische Selbstbetrug nahe, in dem Verkehrten gerade den Beleg für eine höhere Begabung und für das Unrecht der vorgefundenen Wirklichkeit zu suchen. Die grollende Unzufriedenheit mit der Welt und Vorsehung ist eine Krankheit der Gegenwart, aus deren Maß sich die Meisten allzu gern das Maß der eigenen Vortrefflichkeit entnehmen. Freilich kann der Zorn gegen das Bestehende, wenn die Macht umgestaltender Verjüngung innen gewaltsam gährt, ein Gotteszeichen höherer Naturen seyn; denn der Gewöhnliche schließt sich willig dem Gewöhnlichen an; aber nicht jedem in sich vertieften Geist gelingt es, aus dem Kampf seiner eigensten Persönlichkeit und deren innersten Bedürfnissen gegen die Außenwelt und die strengen Forderungen, welche das ächte Handeln und die wahre Erkenntniß auferlegt, durch selbstständige Anstrengung, oder die Gunst leitender Umstände zu desto reichhaltigerer Befriedigung durchzudringen. Welche

Art von Kunſtwerken einem ſolchen Charakter in früher Jugend ausſchließlich zuſagen mußte, um ſeinen Trübſinn bis zur gänzlichen Verdüſterung aller Sinne zu ſteigern, davon habe ich ſchon früher geſprochen.

Doch wendete ich mich nun in ſpäteren Jahren zur Wirklichkeit hinaus, ſo fand ich auch dort nirgends einen heilenden Troſt. Unglauben, Gleichgültigkeit, ſchaler Rationalismus und katholiſche, pietiſtiſche und philoſophiſche Orthodoxie ſtanden ſich niemals zerſpaltener gegenüber. Mit den weltlichen Gebieten war es nicht beſſer beſtellt. Der Zufall der Geburt, der den Einen namenlos begünſtigt, um dem Andern jedes Mittel möglicher Bildung, Kenntniß, Tugend und Lebensfreude zu entziehen; das undenkbar kümmerlichſte Elend, das jedes Menſchgefühl für Sitte, Adel und Heiligkeit von Kindheit an erſtickt, während auch der Reichthum in entgegengeſetzter Weiſe die ähnliche Erſcheinung gibt; der Zuſtand der Rechtspflege, welche Verbrechen, die aus ſolchen Mißverhältniſſen unabweislich entſprangen, beſtrafen muß, und durch die Art der Strafe ſtrafwürdigere Verbrechen ſchafft; die unlängbare Bevorrechtigung der Reichen, das Verdammniß der Armen; die Entartung der Familie, die iſolirte Eigenſucht des Erwerbs, die Heuchelei der Geſelligkeit, die immer jähere Kluft ſubjectiver Forderungen und möglicher Gewährung — dieſe Extreme unſerer allſeitig widerſprechsvollen Zeit zerrütteten mein Inneres, und zum erſtenmal verſtand ich das Schreckenswort:

der Menſchheit ganzer Jammer faßt mich an.

Sehnſuchtsvoll ſchaut' ich nach Abhülfe umher und fand im ganzen Bereich der Theorie und Wirklichkeit keine. Denn das iſt der traurige Wendepunkt unſerer Tage: die Krankheit erkennen Viele, die rechten durchgreifenden Beſſerungsmittel aber weiß niemand, und die mißbehagliche Unglückſeligkeit wächſt, je mehr jede Stunde die Gewißheit: ſo könne die Welt nicht bleiben, durch die ſchwankende Vorſtellung, wodurch ſie denn anders werden ſolle, erſchüttert. Innerlich ausgelebt und ausgeſtorben, ohne Hoffnung und ohne Glauben, warf ich mich endlich der Philoſophie in die Arme, und ſie allein nahm mich troſtſpendend auf. Die nähere Entſtehung dieſes Herganges wäre ich nicht mehr zu ſchildern, doch die bewegten Tage des Lernens und Strebens, die aufdämmernde Helle des erſten Verſtehens, die Weite, welche mir eröffnet, die zügelnde Conſequenz, die mir auferlegt war, der Reichthum, der ohne Stocken täglich mir zufloß, bis mich die unverhoffte Seligkeit überraſchte, daß ein Schlüſſel gefunden ſey, dem auf Gottes Welt nichts mehr unerſchließbar bleiben ſollte, — die Erinnerung dieſes Glücks ruht noch immer mit dem Nachklang eines Friedens in meiner Seele, wie er Verzweifelnde entzücken mag, wenn ſie, aller irdiſchen Zerwürfniß vergeſſend, plötzlich zu reiner Himmelstüchtigkeit ſich emporgehoben fühlen. Noch war kein Jahr vorüber, ſo fand ich mich als einen durchaus neuen Menſchen wieder. Das Werthvollſte hatte ich bisher grillenhaft abgelehnt, weil es ſich meinem Träumen zu ſchaffen wenig Luſt bezeigte, jetzt aber lag mei-

nem Denken, in den Offenbarungen der Religion, in Staat und Geſchichte, Natur und Kunſt, allüberall ein Gehalt zu Tage, in welchem die Dauer des Lebens erſt Werth erhielt, weil ſich in ihm zuerſt die ewigen Güter des Lebens erkennen ließen. Und wenn die gewöhnlichen religiöſen Vorſtellungen unſerer Zeit uns in dem Schmerz des eignen Daſeyns nur durch den Blick in das zukünftige Loos eines jenſeitigen Glückes zu tröſten verſuchen, ſo fand ich von nun an eine kräftigere Wiederherſtellung in dem Blick auf alles Herrlichſte und Beſte, Heiterſte und Geſundeſte, was ſich von jeher, ſeit die Welt ſteht, in allen Gebieten eines tüchtig und klar umherſchauenden Lebens markig und froh durch alle Unbill und Plagen hindurchgewunden hat. Was ſolchen Glanzerſcheinungen nicht entſprach, Bosheit und Schlechtigkeit, zufällige Noth und unverſchuldetes Unglück, Krankheit, Tod und Grab, und wie die unzähligen Plagen alle heißen mögen, welche die Lebenshöhen in ein armſeliges Jammerthal zu verkehren drohen, — das Alles ſchob ich als rechtlos, weſenlos und ohnmächtig bei Seite. Dagegen ſtellten ſich Vergangenheit und Gegenwart in ihren ſchönſten Gebilden unaufhörlich als eine Wirklichkeit vor Augen, die zu Troſt und Erhebung dieſſeits ſchon Alles enthielt, was Anderen erſt als die Hoffnung auf ein entlegenes Jenſeits eine immer doch auſſerweltliche Entſchädigung bieten ſoll, wenn die eigene Noth alle Freude im nächſten Vorhandenen vernichtet hat. — Die ein näheres Bild der wunderkräftigen Lehren zu entwerfen, welche dieſe Umwand-

lung bewirkten, iſt hier der Ort nicht; Du wirſt ſie am deutlichſten aus der Schilderung des Mannes erkennen, dem ich ſie verdanke.

Es war noch im Beginn meiner Studienjahre, als ich eines Morgens, um mich ihm vorzuſtellen, ſcheu und doch zutrauungsvoll zum erſtenmale in Hegels Zimmer trat. Er ſaß vor einem breiten Schreibtiſche, und wühlte ſo eben ungeduldig in unordentlich übereinandergeſchichteten, durcheinandergeworfenen Büchern und Papieren. Die frühgealterte Figur war gebeugt, doch von urſprünglicher Ausdauer und Kraft; nachläſſig bequem fiel ein gelbgrauer Schlafrock von den Schultern über den eingezogenen Leib bis zur Erde herab; weder von imponirender Hoheit noch von feſſelnder Anmuth zeigte ſich eine äußerliche Spur, ein Zug altbürgerlich ehrbarer Gradheit war das Nächſte, was ſich im ganzen Behaben bemerkbar machte. Den erſten Eindruck des Geſichts werd' ich niemals vergeſſen. Fahl und ſchlaff hingen alle Züge wie erſtorben nieder, keine zerſtörende Leidenſchaft, aber die ganze Vergangenheit eines Tag und Nacht verſchwiegen fortarbeitenden Denkens ſpiegelte ſich in ihnen wieder; die Qual des Zweifels, die Gährung beſchwichtigungsloſer Gedankenſtürme ſchien dieſes vierzigjährige Sinnen, Suchen und Finden nicht gereinigt und umhergeworfen zu haben; nur der raſtloſe Drang, den frühen Keim glücklich entdeckter Wahrheit immer reicher und tiefer, immer ſtrenger und unabweisbarer zu entfalten, hatte die Stirn, die Wangen, den

Mund gefurcht. Schlummerte dieſe Einſicht, ſo ſchie-nen die Züge alt und welk, trat ſie erwacht heraus, ſo mußte ſie jenen vollen Ernſt „um eine in ſich große und nur durch die ſchwere Arbeit vollendeter Entwicklung ſich genügende Sache ausſprechen, der ſich lange in ſtiller Beſchäftigung in dieſelbe verſenkt.“ Wie würdig war das ganze Haupt, wie edel die Naſe, die hohe wenn auch in etwas zurückgebogene Stirn, das ruhige Kinn gebildet; der Adel der Treue und gründlichen Rechtlichkeit im Größten wie im Kleinſten, des klaren Bewußtſeyns mit beſten Kräften nur in der Wahrheit eine letzte Be-friedigung geſucht zu haben, war allen Formen aufs individuellſte ſprechend eingeprägt. Ich hatte ein wiſſen-ſchaftlich herumtaſtendes oder anfeuerndes Geſpräch er-wartet, und verwunderte mich höchlich gerade das Ent-gegengeſetzte zu vernehmen. Von einer Reiſe nach den Niederlanden ſo eben erſt zurückgekehrt wußte der ſeltene Mann nur von der Reinlichkeit der Städte, der Anmuth und künſtlichen Fruchtbarkeit des Landes, von den grü-nen weitgeſtreckten Wieſen, den Heerden, Canälen, thurmartigen Mühlen und bequemen Chauſſeen, von den Kunſtſchätzen und der fleiſsbehaglichen Lebensweiſe einen breiten Bericht zu erſtatten, ſo daß ich mich nach Verlauf einer halben Stunde ſchon in Holland wie bei ihm ſelber ganz heimiſch fühlte.

Als ich ihn aber nach wenigen Tagen auf dem Lehr-ſtuhle wiederſah, konnt' ich mich zunächſt weder in die Art des äußeren Vortrags, noch der inneren Gedanken-folge hineinfinden. Abgeſpannt, grämlich ſaß er mit nie-

niedergebücktem Kopf in ſich zuſammengefallen da, und blätterte und ſuchte immer fortſprechend in den langen Folioheften vorwärts und rückwärts, unten und oben; das ſtete Räuſpern und Huſten ſtörte allen Fluß der Rede, jeder Satz ſtand vereinzelt da, und kam mit Anſtrengung zerſtückt und durcheinander geworfen heraus; jedes Wort, jede Sylbe löſte ſich nur widerwillig los, um von der metallleeren Stimme dann in Schwäbiſch breitem Dialekt, als ſey jedes das Wichtigſte, einen wunderſam gründlichen Nachdruck zu erhalten. Dennoch zwang die ganze Erſcheinung zu einem ſo tiefen Reſpect, zu ſolch einer Empfindung der Würdigkeit, und zog durch eine Naivetät des überwältigendſten Ernſtes an, daß ich mich bei aller Mißbehaglichkeit, obſchon ich wenig genug von dem Geſagten mochte verſtanden haben, unabtrennbar gefeſſelt fand. Kaum war ich jedoch durch Eifer und Conſequenz in kurzer Zeit an dieſe Außenſeite des Vortrags gewöhnt, als mir die innern Vorzüge deſſelben immer heller in die Augen ſprangen, und ſich mit jenen Mängeln zu einem Ganzen verwebten, welches in ſich ſelber allein den Maßſtab ſeiner Vollendung trug.

Eine glatthinſtrömende Beredſamkeit ſetzt das in- und auswendige Fertigſeyn mit ihrem Gegenſtande voraus, und die formelle Geſchicklichkeit vermag im Halben und Platten am anmuthigſten geſchwätzig fortzugleiten. Jener aber hatte die mächtigſten Gedanken aus dem unterſten Grunde der Dinge heraufzufördern, und ſollten ſie lebendig einwirken, ſo mußten ſie ſich, wenn auch

jahrelang zuvor und immer von neuem durchſonnen und verarbeitet, in ſtets lebendiger Gegenwart in ihm ſelber wieder erzeugen. Eine anſchaulichere Plaſtik dieſer Schwierigkeit und harten Mühe läßt ſich in anderer Weiſe, als dieſer Vortrag ſie gab, nicht erſinnen. Wie die älteſten Propheten, je drangvoller ſie mit der Sprache ringen, nur um ſo kerniger was in ihnen ſelber ringt bewältigend halb und halb überwunden hervorarbeiten, kämpfte und ſiegte auch er in ſchwerfälliger Gedrungenheit. Ganz nur in die Sache verſenkt, ſchien er dieſelbe nur aus ihr, ihrer ſelbſt willen und kaum aus eigenem Geiſt der Hörer wegen zu entwickeln, und doch entſprang ſie aus ihm allein, und eine faſt väterliche Sorge um Klarheit milderte den ſtarren Ernſt, der vor der Aufnahme ſo mühſeliger Gedanken hätte zurückſchrecken können. Stockend ſchon begann er, ſtrebte weiter, fing noch einmal an, hielt wieder ein, ſprach und ſann, das treffende Wort ſchien für immer zu fehlen, und nun erſt ſchlug es am ſicherſten ein, es ſchien gewöhnlich, und war doch unnachahmlich paſſend, ungebräuchlich und dennoch das einzig rechte; das Eigentlichſte ſchien immer erſt folgen zu ſollen, und doch war es ſchon unvermerkt ſo vollſtändig als möglich ausgeſprochen. Nun hatte man die klare Bedeutung eines Satzes gefaßt, und hoffte ſehnlichſt weiterzuſchreiten. Vergebens. Der Gedanke ſtatt vorwärts zu rücken drehte ſich mit den ähnlichen Worten ſtets wieder um denſelben Punkt. Schweifte jedoch die erlahmte Aufmerkſamkeit zerſtreuend ab, und kehrte nach Minuten erſt plötzlich

aufgeſchreckt zu dem Vortrage zurück, ſo fand ſie zur Strafe ſich aus allem Zuſammenhange herausgeriſſen. Denn leiſe und bedachtſam durch ſcheinbar bedeutungsloſe Mittelglieder fortleitend hatte ſich irgend ein voller Gedanke zur Einſeitigkeit beſchränkt, zu Unterſchieden auseinandergetrieben, und in Widerſprüche verwickelt, deren ſiegreiche Löſung erſt das Widerſtrebendſte endlich zur Wiedervereinigung zu bezwingen kräftig war. Und ſo das Frühere ſorglich immer wieder aufnehmend, um vertiefter umgeſtaltet daraus das Spätere entzweiender und doch ſtets verſöhnungsreicher zu entwickeln, ſchlang ſich und drängte und rang der wunderbarſte Gedankenſtrom bald vereinzelnd, bald weit zuſammenfaſſend, ſtellenweiſe zögernd, ruckweiſe fortreißend, unaufhaltſam vorwärts. Doch wer auch mit vollem Geiſt und Verſtändniß ohne rechts noch links zu blicken nachfolgen konnte, ſah ſich in die ſeltſamſte Spannung und Angſt verſetzt. Zu welchen Abgründen ward das Denken hinabgeführt, zu welch unendlichen Gegenſätzen auseinandergeriſſen, immer wieder dünkte alles bereits Gewonnene verloren, und jede Anſtrengung umſonſt, denn auch die höchſte Macht der Erkenntniß ſchien an den Gränzen ihrer Befugniß verſtummend ſtille zu ſtehn genöthigt. Aber in dieſen Tiefen des anſcheinend Unentzifferbaren gerade wühlte und webte jener gewaltige Geiſt in großartig ſelbſtgewiſſer Behaglichkeit und Ruhe. Dann erſt erhob ſich die Stimme, das Auge blitzte ſcharf über die Verſammelten hin und leuchtete in ſtillaufloderndem Feuer ſeines überzeugungstiefen Glanzes, während er

mit nie mangelnden Worten durch alle Höhen und Tiefen der Seele griff. Was er in diesen Augenblicken aussprach, war so klar und erschöpfend, von solch einfacher Wahrhaftigkeit, daß Jedem, der es zu fassen vermochte, zu Muthe ward, als hätt' er es selber gefunden und gedacht, und so gänzlich verschwanden dagegen alle früheren Vorstellungsweisen, daß keine Erinnerung der träumerischen Tage übrig blieb, in welchen die gleichen Gedanken noch zu der gleichen Erkenntniß nicht erweckt hatten.

Nur im Faßlichsten wurde er schwerfällig und ermüdend. Er wandte und drehte sich, in allen Zügen stand die Mißlaunigkeit geschrieben, mit der er sich mit diesen Dingen herumplagte, und dennoch, wenn er das tädiöse Geschäft zu Ende gebracht hatte, lag wieder alles so klar und vollständig vor Augen, daß auch in dieser Beziehung nur die lebendigste Eigenthümlichkeit zu bewundern war. Dagegen bewegte er sich mit gleicher Meisterschaft in den sinnlichkeitslosesten Abstractionen wie in der regsten Fülle der Erscheinungen. In einem bisher unerreichten Grade vermochte er sich auf jeden, auch den individuellsten Standpunkt zu versetzen, und den ganzen Umkreis desselben herauszustellen. Als sey es seine eigene Welt schien er damit verwachsen, und erst nachdem das volle Bild entworfen war, kehrte er die Mängel, die Widersprüche heraus, durch welche es in sich zusammenbrach oder zu anderen Stufen und Gestalten hinüberleitete. In dieser Weise Epochen, Völker, Begebnisse, Individuen zu schildern, gelang ihm voll-

kommen; denn ſein tief eindringender Blick ließ ihn überall das Durchgreifende erkennen, und die Energie ſeiner urſprünglichen Anſchauung verlor ſelbſt im Alter nicht ihre jugendliche Kraft und Friſche. Bei ſolchen Schilderungen wurde ſeine Wortfülle ſprudelnd, mit treffend malenden Eigenſchaftswörtern konnt' er nicht enden, und doch war jedes nothwendig, neu, unerwartet, und ſo kernhaft in ſich ſelber beſchloſſen, daß ſich das Ganze, zu welchem die einzelnen bunt durcheinander gewürfelten Züge vollſtändig ſich rundeten, um nie wieder entſchwinden zu können, dem Gedächtniſſe einzwang. Solch ein Bild ſelbſtſtändig umzuändern blieb unmöglich; in ſo feſte Formen war es ein für allemal ausgegoſſen. Und dieſer Darſtellungsgabe vermochten ſich ſelbſt die eigenſten Sonderbarkeiten und Tiefen des Gemüths, welche in Worte zu faſſen vergeblich ſcheint, nicht zu entziehen. Unerſättlich war er in preiſender Anerkennung des lebenswerth Tüchtigen und Groſſen, doch auch in Schärfe und Bitterkeit der ſtachlichſten Polemik bewies er die gleiche Gewalt. Wie freundlich dagegen verklang das Liebliche und Zarte zu den anmuthigſten Tönen; das Starke brauſ'te gewaltig hin, ordnungslos verwob ſich das Verworrene, das Barocke und Lächerliche widerte an und ergötzte, das Haſſenswerthe ſchreckte in dem gleichen Maße zurück, als das Sittliche und Gute hob und erquickte, das Schöne leuchtete in mildem Glanz, das Tiefe vertiefte ſich in ſeiner Rede, und wie das Erhabene über alle Schranken hinaus ragte, gebot das Heilige die ewige Scheu der Ehrfurcht. Und doch

bei aller Vollendung ließ es ſich ſchwer entſcheiden, ob er ſich mehr der Dinge, oder die Dinge ſich ſeiner mehr bemeiſtert hatten. Denn auch hier blieb das Ringen nicht aus, und das Gefügige und Fertige ſelber verlugnete das ſaure Mühen trotz aller Erleuchtung des Genius nicht.

Nach wenigen Jahren ſchon ward mir das Glück zu Theil mich zu dem nächſten Kreiſe ſeiner jüngeren Bekannten und Freunde rechnen zu dürfen. Was ihn mir auch heute noch vor Allem unentbehrlich machen würde: er war ein durchweg in ſich einklangsvoller Charakter. Seine Geſinnung ſtimmte aufs engſte mit ſeiner Philoſophie zuſammen, ſein innerſtes Gemüth blieb mit ſeinem Denken, ſein eigenſtes Wollen unzertrennlich mit dem verſchlungen, was ſeine wiſſenſchaftliche Ueberzeugung ihm als das Sittliche und Rechte vorſchrieb, und wenn es unter allen, die je ſich der Zucht willkürlichkeitsloſer Gedanken unterwarfen, ihm als dem Erſten gegeben war, in jeder Sphäre der Vergangenheit die Vernunft eines gottwiderſpiegelnden und verwirklichenden Verlaufs zu erkennen, ſo verband ihn der gleiche Frieden mit der Welt um ihn her, indem ſie vor ihm nur als das lebensbunte Gegenbild ſeines eigenſten durch alles hindurchgewobenen Denkens da ſtand. Das durfte, das mußte er ſich ſelber eingeſtehen. Dennoch wie weit ich auch immer umherblicken mochte, fand ich nirgend die gleiche anſpruchsloſe Beſcheidenheit. Kein Widerſpruch reizte ihn, den gewohnten Tadel der Schwachen wies er lachend zurück, und nur den Hochmuth des

Unverſtandes, die alles verkehrende Frechheit halber Einſicht brachten ihn hin und wieder in Harniſch, und da er ſich nach dem edelſten Beſtreben des ſchwer errungenen Sieges bewußt war, konnte ihn das vornehm abſichtliche Ueberſehen anerkannter Autoritäten kränken und verletzen. Denn es war ein Grundzug ſeines Charakters, mit der unerſchütterlichſten Selbſtſtändigkeit die höchſte Ehrfurcht gründlich zu vereinigen. In religiöſen Vorſtellungen focht er mit ſcharfen Waffen für die aufgeklärte Freiheit denkender Ueberzeugung, während er doch in dem klaren Begreifen der orthodoxeſten Dogmen faſt allen voranging; in der Politik neigte ſeine maßvoll conſtitutionelle Geſinnung ſich zu den Hauptgrundſätzen der engliſchen Verfaſſung hin; corporative Grundlagen hielt er auch bei den allgemeineren Angelegenheiten für unerläßlich, die Rechte der Erſtgeburt für Pairs und Fürſten vertheidigte er in jeder Rückſicht, ja ſelbſt den zufälligen Vorzügen des geſellſchaftlichen Ranges, Standes und Reichthums erwies er einen unwillkürlich ceremoniöſen Reſpect, und weil er im Ganzen die Meinung hegte, daß Miniſter und Beamte von Haus aus die Einſichtigeren wären, geſtattete er mehr nur die Freiheit des Dreinſprechens und Beſſerwiſſens in Kammerverhandlungen und Preſſe, als daß er ſie als unaufgebbares Bürgerrecht hätte in Anſpruch nehmen mögen. Vorzüglich aber war ihm alles demagogiſche Aufrühren verhaßt, und ſtellte es ſich gar mit unklaren Empfindungen und haltloſen Gedanken, wie jenes wüſte deutſche politiſche Herzensgetreibe, vernünftigeren Zu-

ſtänden gegenüber, ſo fand es in ihm den erbittertſten Gegner. Denn die Zufälligkeit des eigenen Gemüths, der ſubjectiven Meinung, Willkür und Leidenſchaft von Jugend auf zu brechen, und gegen die gediegene Geſinnung für alles im Leben Feſte, Geſetzgemäſſe und Subſtantielle einzutauſchen, war ſeine durchgängige Forderung, wenn er auch ſtatt jener ſtets nur mit halben Erfolgen kämpfenden Moralität ſich auſser Goethe am tiefſten zu jener ächten Sittlichkeit bekannte, welche Gemüth, Sinne, Triebe, Wünſchen und Wollen mit dem Nothwendigen und Vernünftigen zum freien Einklang ungeſtörter Gewohnheit und Sitte vollendet zu vereinigen im Stande iſt. Auf ſolch eine vollſtändig hergeſtellte Einheit des Wahrhaftigen und in ſich reich entfalteten Allgemeinen mit dem Subjectiven und Einzelnen ging ſein Denken und Handeln in allen Beziehungen aus. Da ſich jedoch dieſe Richtung in ihm zu einer Zeit entwickelte, welche auf entgegengeſetzt einſeitige Art nur die ſubjectivſte Freiheit des Gewiſſens, der Handlungsweiſe und Ueberzeugung ausgebildet hatte, drängte er, mehr freilich ſeiner Geſinnung als ſeinem Denken nach, die unbeſtreitbaren Rechte moderner Perſönlichkeit zurück. So war er der liebevoll treuſte Gatte, der zärtlich beſorgteſte, wenn auch ſtrenge Vater, aber er verlangte doch, die Ehe ſey der Ehe und nicht der innigſten Seelenliebe wegen einzugehn; Neigung, Ehrfurcht und Treue werde ſich dann ſchon von ſelber finden, und die unauflöslichſten Bande knüpfen. Bei dieſer rechtſchaffenen Sinnesart fehlte ihm die Einſicht in die mannich-

hen Schwankungen, Widerſprüche und Wunderlich-
ten heutiger Gemüther nicht, und wie er dieſe Zwie-
ilte und Untiefen zu ſchildern verſtand, wußte er ih-
n, wenn ſich nur irgend gehaltreichere Bedürfniſſe
chütternd hindurch bewegten, eine dauernde Theilnah-
e und Schonung zu bewahren. Denn alles was nur
der Menſchenbruſt Tiefes arbeiten, und ſie zerreißen
ng, blieb ſeinem eigenen reichen Gemüthe niemals
md. Wie hätte ſonſt auch bis zu den letzten Jahren
n ſeine Liebe zur Kunſt ſich immer nur ſteigern können.
uch in ihr blieb er ganz in ſeinem eigenen Bereiche,
d mit welch univerſalem Ueberblick war er alle ihre
ebiete, Epochen und Werke zu durchdringen befähigt.
ie Poeſie zwar erwies ſich ihm am zugänglichſten, doch
ch der Baukunſt fragte er nicht vergebens ihre Ge-
imniſſe ab, die Sculptur entzog ſich weniger noch ſei-
r Erkenntniß, der Blick für Malerei war ihm ange-
ren, und in der Muſik wurden die Meiſterwerke aller
rt ſeinem Ohr und Geiſt immer verſtändlicher. Der
ientaliſchen Kunſt gab er zuerſt ihre rechte Stellung,
nd wußte ſie, je mehr er in ſpäteren Jahren ſich auch
die chineſiſche, indiſche, arabiſche und perſiſche An-
hauungsweiſe hinein lebte, treffender ſtets zu wür-
gen. Die griechiſche Sculptur, Baukunſt und Poeſie
alt ihm als Kunſt aller Kunſt, indem er ſie als das er-
eichte wirklichkeitsſchönſte Ideal bewunderte; mit dem
Mittelalter dagegen, die Architektur ausgenommen, ſo
nge es dem Alterthume ſich nachzubilden noch kein Be-
ürfniß empfand, vermochte er ſich zu keiner Zeit ganz

zu befreunden. Das äußere Gewirr und in ſich gezogene Gemüth, welches unbekümmert die Außengeſtalt der Barbarei des Zufalls anheimgibt, das Diaboliſche und Häßliche, die anſchauungswidrigen Drangſale und Martern, der ganze nicht getilgte Widerſpruch des inneren religiös vertieften, weltlich unausgebildeten Herzens und ſeiner ſichtbaren Erſcheinung blieben ihm dauernd ein Stein des Anſtoßes. Wenn aber ein reicher Gehalt weſentlicher Lebensmächte ſich aufthat, oder Liebliches und Zartes naiv hervorlächelte, fühlte er ſich auch dieſem Kreiſe verwandt, denn die Tiefe des dargeſtellten Inhalts war überall ſeine nächſte Forderung, und von dem Reiz innerer oder äußerer Anmuth wendete er ſich niemals ab. In Spaß und Heiterkeit fand er ſich gleichfalls behaglich, doch die letzte Tiefe des Humors blieb ihm theilweiſe verſchloſſen, und die neueſte Form der Ironie widerſtrebte dermaßen ſeiner eigenen Richtung, daß es ihm faſt an dem Organ gebrach, auch das Aechte in ihr anzuerkennen oder gar zu genießen. —

Mit dieſer Ueberzeugung hatte er in Verborgenheit und Stille manches Jahr hindurch ſein wiſſenſchaftliches Weltgebäude aufgeführt, doch die Starrheit der Form, durch welche daſſelbe beim erſten Blick ſchon erſchreckte, verbot den Eintritt wie den Beifall der Menge. Auch das konnt' er ſich nicht verhehlen. Nun begrüßte er mit Freundlichkeit Jeden, der ſich ihm zutrauungsvoll näherte. Wie viele der Kommenden aber mußte er nach kurzem Verweilen reſultatlos wieder ſcheiden ſehen! Mit deſto vollerer Liebe hielt er an denen feſt,

welche keine Mühe scheuten, den Weg seiner eigenen Anstrengung treulich entlang zu wandern, und erreichten sie wirklich das Ziel, so gehörten sie seiner immer gleichen Theilnahme fürs Leben an.

Von frühen Jugendtagen an war er mit unermüdlicher Rechtschaffenheit jeder Art wissenschaftlicher Studien hingegeben; in späteren Jahren, wie Schiller in halb klösterlicher Beschränkung der Aussenwelt entfremdet, gährte in ihm der Trieb nach ungebundener Regsamkeit; er trat aus der Stille heraus, nun aber unterwarf das Leben ihn einer harten Schule, äussere Bedrängnisse engten ihn von allen Seiten ein, und wie klar ihm auch in jedem Gebiete die Nothwendigkeit theoretischer gänzlicher Umgestaltung ward, so wenig fühlte er doch zu jener Zeit in sich selber die alleinige Macht für diese umfassende Reformation. Denn er gehörte zu den markigen Naturen, welche nur langsam wachsend im Mannesalter zuerst ihre volle Tiefe öffnen, dann aber, was so lange ungesehen sich fortgebildet hatte, in um so reiferer Vollendung entfalten. Als ich ihn kennen lernte, waren seine Hauptwerke schon verbreitet, sein Ruhm stand fest, und auch äusserlich befand er sich in glücklichen Verhältnissen. Diese Behaglichkeit und Ruhe liehen seiner ganzen Erscheinung, wenn ihn körperliche Leiden nicht verdrießlich oder stumpf gemacht hatten, die gründlichste Liebenswürdigkeit. Wie gern begegnete ich ihm auf seinen täglichen Spaziergängen. Mühsam schien er sich erschlafft vorwärts zu bewegen, und war doch rüstiger und kräftiger als wir Jüngeren;

von keiner Luſtfahrt ſchloß er ſich aus, ja eine zerſtreuende Erholung wurde ihm mehr und mehr zum Bedürfniß. Wer hätte dann in ihm den tiefſten Geiſt ſeiner Zeit beim erſten Blick erkennen ſollen. Immer zum Plaudern aufgelegt, ſuchte er wiſſenſchaftlichen Geſprächen, obſchon er ſich ihnen nicht direct entzog, lieber auszuweichen, als ſie anzuknüpfen; Tagesgeſchichten dagegen und Stadtgeſchwätz waren ihm oft willkommen, die politiſchen Neuigkeiten ließ er nicht unbeſprochen, die Kunſt des Augenblicks beſchäftigte ihn in ununterbrochener Folge, und da er ſie nur des Vergnügens und Zeitvertreibs wegen auf ſich einwirken ließ, billigte er dann, was er ſonſt geſcholten haben würde, vertheidigte, was er ſo häufig ſchon verworfen hatte, und fand kein Ende, mich mit meiner richterlichen Strenge und Ernſthaftigkeit auszulachen. Wie lebendig wurde er in ſolchen Stunden. Doch ging man ihm zur Seite, ſo war nicht vom Flecke zu kommen. Denn in jedem Augenblicke blieb er ſtehen, ſprach, geſticulirte oder ſchlug ein helles herzliches Gelächter auf, und was er nun auch ſagen mochte, ſelbſt wenn es unhaltbar ſchien und zum Widerſpruch reizte, zuletzt war man ihm dennoch beizuſtimmen verſucht, ſo ganz, klar und energiſch prägte ſich jedes Wort, jede Meinung, jede Geſinnung aus. Ein gleich erfreulicher Gefährte war er in Concerten und Theatern; heiter, zum Beifall geneigt, immer laut und behaglich, ſcherzhaft, und wenn es galt, ſelbſt mit dem Mittelmäßigen der guten Geſellſchaft wegen gern zufrieden. Beſonders wußten

es ihm seine Lieblinge unter Sängerinnen, Schauspielerinnen und Dichtern, wie es auch kommen mochte, jedesmal recht zu machen. In Geschäftsbeziehungen dagegen war sein scharfer Verstand im Abwägen jedes Für und Wider so peinlich genau, so bedenklich und zähe, daß schnell und rücksichtsloser Entschiedene oft in Verzweiflung geriethen; doch hatte er es endlich zum Entschluß gebracht, dann blieb seine Festigkeit unbeugsam. Denn auch in praktischen Dingen fehlte es ihm keineswegs an Blick und Einsicht, nur die Ausführung fiel ihm zuweilen schwer, und im Geringfügigen gerade war er am unbehülflichsten. Abstoßende Persönlichkeiten, die seiner ganzen Richtung entgegenstrebten, konnt' er in keiner Weise ertragen, zumal wenn ihr Mangel an fester Gesinnung ihn in den geheimsten Tiefen dessen verletzt hatte, was er als achtenswerth schätzte oder als das Heiligste verehrte. Nur in der heitersten Stimmung konnte man es ihm abgewinnen, auch mit Solchen näheren Verkehr zu pflegen. Wenn aber Befreundete sich um ihn her versammelten, welch eigenthümlich liebenswürdige Geselligkeit zeichnete ihn dann vor allen Uebrigen aus. Nuancenvoll geschmeidige Formen waren ihm nicht geläufig, doch eine bürgerliche ceremoniös bequeme Zuvorkommenheit vereinigte sich so glücklich mit tüchtigen Späßen, wo sie am rechten Orte waren, mit Ernst, wo er hin gehörte, und mit dem überall gleichmäßigen Wohlwollen, daß sich Jedem, der ihn umgab, dieselbe Stimmung unwillkürlich mittheilte. Die Gesellschaft

der Frauen war ihm ſtets genehm, und kannte er ſie näher und ſagten ſie ihm zu, ſo blieben die Schönſten einer Verehrung gewiß, welche in der behaglichen Sicherheit des nahenden Alters die Friſche der Jugend wunſchlos und ſcherzhaft bewahrt hatte. Je abgeſchloſſener ihm die früheren arbeitsvollen Jahre dahingeſchwunden waren, deſto lieber ſuchte er in den ſpäteren geſellige Kreiſe auf, und als bedürfte die eigene Tiefe zu der nöthigen Ausgleichung fremder Flachheit und Trivialität, wurden ihm zeitenweiſe Leute gewöhnlichſten Schlages erfreulich und angenehm, ja er konnte für ſie ſogar eine ſeltene Art gutmüthiger Vorliebe faſſen. Mit welch ungewollt ſchicklicher Würde dagegen in gleichſam ehrlichem Ernſt, fern von jeder Oſtentation erſchien er, wenn bei feierlichen Gelegenheiten ſein Auftreten nothwendig wurde; welch nachhaltige Stunden rathender, prüfender, beſtätigender Unterhaltung widmete er denen, welche ihn zu dieſem Zwecke aufſuchten, und wenn Plato im Gaſtmahl rühmt, wie Sokrates in vollem Genuß ganz Nüchternheit und Maß, während in ſpäter Nacht rings um ihn her die Uebrigen berauſcht ſchliefen oder ſich fortgeſchlichen hatten, allein noch wach blieb, um aus großem Weinbecher rechts herumtrinkend mit Ariſtophanes und Agathon zu philoſophiren, bis er auch dieſe zur Ruhe gebracht, und nun beim Hahnengeſchrei fort ins Lyceum ging, und erſt am Abend dieſes neuen Tages wie gewöhnlich ſich ſelber zur Ruhe legte — ſo war auch er von Allen, die ich je geſehen, der Einzige, wel-

cher mir das frohe Bild heiterſter Lebenstüchtigkeit zu unvergeßlicher Gegenwart vor Augen geſtellt hat.

In welchem Grade, dieſer philoſophiſchen Richtung zum Troh, meine angeborne Eigenthümlichkeit dennoch eben ſo ſehr mit jener Tieck'ſchen Sinnesweiſe zuſammenſtimmen mußte, wird Dir nun verſtändlich ſeyn. Den Haß gegen die deutſche Spießbürgerei hatte ich ſeit Jugend auf genährt und gepflegt, und daß ihre Art moraliſcher Anſicht alle Kunſt zerſtöre, davon war ich damals ſchon im Innerſten überzeugt, daß ihr die Wiſſenſchaft an Werth nicht gleichkommen ſollte, empörte mich; denn was hätte ich heiliger erachten dürfen als Wiſſenſchaft und Kunſt; und nur allzu oft glaubte ich, auf dieſer Höhe allein flamme der Genius, der, einmal entzündet, die hellen Funken nur zu den Geſtirnen emporſteigen läßt, wenn er die unten liegende Endlichkeit der Rechte und Pflichten leuchtend verzehrt. Dieß aber iſt das Hauptdogma der Tieck'ſchen Lehre, wie ſie der gleichgeſinnte Solger für das Gebiet der Kunſt in ſo ſchwerbegreifbarer philoſophiſcher Klarheit entwickelt hat. Wogegen beide vornehmlich ſich auflehnen, iſt die genügſame Beſchränkung, welche der höchſten Vollkommenheit nur dadurch entgegenzuſtreben meint, daß ſie im Schoße der Familie, in den bürgerlichen Bezügen, in den Verhältniſſen zum Staat, daß ſie in dieſer eigentlichſt weltlichen Wirklichkeit die ſchlimmen Triebe zu bewältigen ſich bemüht, um was hier Rechtens iſt, nach beſtem Wiſſen und Wollen rechtſchaffen

durchzuführen. Wie denn der brave alte Johann Heinrich Voß einmal an seinen Freund, den Pastor Brückner, schreibt: „Das moralische Handeln ist schlechterdings die einzige wahre Religion. Du hast diesen Glauben nie getheilt, und in der That leitet er auch auf die Verkehrtheit hin, die relativen Vorschriften immer doch endlicher und oft widersprechender Gebiete als das Unendlichste und Höchste festzuhalten, während er das darüberstehende Unvergängliche, statt zu ihm sich emporzuheben, nur immer zu jenen Schranken, als letztem Zweck und Ziel, herunterzieht. — Ein Durst nach ewiger Wahrheit und Religiosität ist Tieck und seinen Genossen nicht abzuläugnen. Ja sie unternehmen den genialen Feldzug gegen die Philisterei und moralische Endlichkeit nur, um Poesie, Religion und Wissenschaft in ihre uralte Stellung wieder einzusetzen. Die Welt schien ihnen aus den Fugen, und sie hielten sich für berufen, den zerschlagenen Bau von neuem emporzuthürmen. Ihr Dichten und Empfinden hat ihnen Solger, soweit sie ihn verstanden, zu hellem Bewußtseyn gebracht.

Was in der Religion als die Schöpfungsgüte Gottes ausgesprochen wird, das Hervorbringen der Natur und gesammten Menschheit, faßt Solger in der Weise auf, daß Gott seinem eigenen Wesen zufolge sich ewig zu dem Widerspiel seiner selbst umzuschaffen thätig sey. Die vorhandene Wirklichkeit ist für ihn eine stete Selbstvernichtung Gottes, durch welche ein All des Nichts entsteht, indem Gott aus seinem wahrhaftigen Seyn her-

heraus in eine Welt entgegengeſetzter widerſpruchsvoller nichtiger Erſcheinungen hinübertritt. Dieß All ſey gleichſam nur der Schatten, den Gott in dieſem von ſich ſelbſt getrennten Daſeyn auf ſich ſelber wirft. Auf dieſen Schatten, wie auf einen verſchwindenden Rauch, könnten wir mit unſeren moraliſchen Tugenden ein Bild des Guten, mit unſeren Laſtern ein Bild des Böſen, mit den Reflexionen unſeres endlichen Verſtandes ein Bild der Erkenntniß hinzeichnen; was wir aber in dieſer Sphäre irdiſcher Nichtigkeit auch Herrliches hervorbrächten, und ſcheinbar Unwiderlegliches einſähen, es wären immer doch nur relative Vollkommenheiten und Schwächen, in deren Geſtalt die Beziehungen, Verhältniſſe, Gegenſätze und Widerſprüche der Wirklichkeit zur Erſcheinung gelangten. Und ſo ruft Solger ein ſchwerlaſtendes Wehe aus über Jeden, der auf moraliſche Tugend ſich als auf ein Letztes verläßt, und ein zwiefaches Wehe über Alle, welche moraliſcher Laſter wegen verzweifelten, und ſie nicht für ein Nichts hielten, dem gegenüber, welcher ſie in uns zu tilgen die Macht und den Willen habe. In unſerem menſchlichen Daſeyn, unſerer Moral, unſerem gewöhnlichen Vorſtellen, Empfinden und Denken ſeyen wir außer uns ſelbſt, denn wir ſeyen außerhalb Gottes. Doch wie ſich Gott zur Welt vernichte, damit wir überhaupt nur exiſtiren könnten, ſo löſe ſich eben ſo ſehr auch dieſer falſche Schein des Daſeyns wieder auf, und das endliche Univerſum durch ſeine eigenen widerſprechenden Beziehungen bräche machtlos in ſich zuſammen. In die-

ſer Selbſtvernichtung des Nichtigen nun tauche Gott im Lichte ſeiner Wahrheit glänzend wieder auf, und wenn wir nur erſt das ewige Leben dieſer vernichtenden und erzeugenden Doppelbewegung Gottes zur Welt und der Welt zu Gott innerhalb der Wirklichkeit ſelbſt zu faſſen befähigt wären, dann ſtänden auch wir im Centrum des Unvergänglichen und Wahren, das ſich in dem All der Erſcheinungen ſchafft und offenbart. Dieſe Offenbarung vollbringe Gott in uns durch Kunſt, Religion und Wiſſenſchaft. Daher wurzle jede wahrhaftige Kunſt nicht in der Nachahmung der vorhandenen Welt, nicht in der belehrenden Sorge für Tugend und Moral, nicht in dem abgeſchwächten Conterfeien jenſeitiger Urbilder, ſondern das wirklich gegenwärtige Leben Gottes in und mit der Welt ſtelle ſie an allen Erſcheinungen, wo ſie dieſelben irgend ergreift, im Inneren wie im Aeußeren, im individuellen wie im Leben der Völker dar. Und ſo allein, indem ſie an die Stelle der falſchen Erſcheinung in deren ſelbſtvernichtenden Auflöſung die ächte, an die Stelle des Zufälligen das Nothwendige in ſchöpferiſcher Freiheit ſetzt, ſey Kunſt und Poeſie eine göttliche That zu nennen, durch welche ſich Gott von ſeinem tiefſten Leben in Weltgeſtalten ſelber die ewige Kunde gibt. — Ein freudiges Erſchrecken überfiel den gedankenahnenden Tieck, als ſein Freund ihn mit dieſer Einſicht überraſchte; „ich ſah, ich fühlte," ruft er aus, „daß dieß mein eigenes Inneres ſey, das ich immer geſucht und immer nur ſcheinbar gefunden hatte." — Daß nun Anſichten dieſer Art, wenn jenes göttliche Leben ſich in

Gemüth und innerer Anſchauung als ſeinem gemäßen Elemente aufthun und concentriren ſoll, mit religiöſer und philoſophiſch poetiſcher Myſtik in enge Verbindung trete, ergibt ſich bald. Novalis liefert hierfür ein auffallendes Beiſpiel. Das ſtilliebende Sicherſchließen der geſammten Welt, welche nur dem offenen Ohr des Dichters ungewollt jedes ihrer Geheimniſſe zuflüſtert, das leiſe Ahnen all ihres Lebens und Strebens, die beſeligende Einigung mit Gott, Natur und Geſchichte iſt es, in deren erhöhter Empfindung dieß ſeltene Talent ſich ſelber klar und dennoch unbegreiflich entzückt, und in Naturmyſtik, Myſterium der Liebe, in Wundern, Fabeln und mährchenhafter Entzifferung die letzte Höhe der Poeſie auf immerdar erreicht glaubt. Auch Tieck blieb ſolchem myſtiſchen Verſinken in keiner Beziehung fremd, und ſelbſt im Alter noch ſchreckte er vor den Gedanken zurück, die in ihm aufgingen, als er in ſchwärmenden Jugendtagen das innere Leben und alle Speculation gefunden zu haben meinte, ſo daß er ſich die Einſamkeit eines Kloſters wünſchte, um ganz ſeinem Jacob Böhm und Tauler und den Wundern des Gemüths ſich hingeben zu können. Seine Productionskraft, ſein poetiſches Talent erſchienen ihm wie zerbrochen. Doch eine Krankheit, Italien, Homer und die Nibelungen, Sophokles und ſein theurer Shakeſpear heilten ihn von den Finſterniſſen, die ſeine Seele umzogen hatten, und durch einen freien Act der Willkür verſetzte er ſich ins Gebiet der Heiterkeit und Dichtung zurück. Die Myſtik lag hinter ihm, ſie erklärte ihm Al-

les, aber aus poetiſchem Leichtſinn mochte er in ihr nicht weilen.

Von dieſem Leichtſinn jedoch, dieſem „großartigen Witz" des Lebens, dieſem Spiel der Ironie dürfen wir nicht leichtſinnig und ironiſch reden. Der geheimſte Ernſt, die unergründlichſten Wunder ſollen ſich nur in ſolchem Spiele zur innigſten Freude und Rührung aller ächt poetiſchen Seelen enthüllen. Und in der That hatten jene zu dieſer ironiſchen Auflöſung im bunten Wechſel der Tragik und Komik eine unbeſtreitbare Befugniß. Dem Shakeſpearſchen großen Worte: „das iſt der Humor davon," darf ſein neues ungeheures Vorrecht nicht geſchmälert werden. Die erſcheinende Welt, wohin wir auch ſchauen mögen, in jedem Bezirke des Daſeyns, in Handlungen, Charakteren und Begebniſſen, in Entwurf, Ausführung, Schwäche und Energie, in Vordringen und Entſagen, dieß ganze durcheinandertreibende Weltleben zerfällt überall zu abgeſchloſſenen Gebieten und durchkreuzt ſich in ſtreitenden Zwecken und widerſtrebenden Verhältniſſen. Da iſt kein Zuſtand, dem ſich feſt zu erhalten die urſprüngliche Gewalt gegeben wäre. Denn alles Weltliche hat ſeine Schranken, und das Schickſal des Endlichen iſt es, daß es untergehe. Wie ſollte zum Ewigen hindurchzudringen ſeyn, wenn die zeitlich eingehegten Weltgeſtalten auf unwandelbare Feſtigkeit Anſpruch machen dürften, und woher möchte in der Tragik die ſchmerzlöſende Ruhe ihrer Gerechtigkeit, in der Komik ihre aus innerſter Tiefe hervorſprudelnde Luſt zu entnehmen ſeyn, wenn es nicht wirklich

ſo mit em Looſe der Welt beſtellt wäre. Den tagesfrohen Griechen freilich erſchienen die beſondern Mächte im Leben der Natur wie im menſchlichen Empfinden und Wirken unvergänglich und göttlich, und ſo lange ſich nur jede dieſer Mächte ihrer Gewalt nicht zur Störung der allgemeinen Harmonie der Götter und Sterblichen überhob, zwang ſie keine höhere Nothwendigkeit in ihre Gränzen zurück, und der Blitz des Geſchicks ſchlug in dieſe Gipfel nicht zertrümmernd ein. Uns aber hat ſich der wirklichkeitshelle Götterkreis zur innerſten Geiſtigkeit eines ewig wahren Gottes zuſammengezogen, und wenn dieſer ſich auch zum Reichthum von allem was da iſt aufthut, und ſein eigenes Weſen bis in die letzten Enden des Irdiſchen hineintreibt, ſo bricht er dennoch eben ſo ſehr jede Schranke darnieder, und in dieſem Triumphe allein erhält er das Vollgefühl ſeiner eigenen Unendlichkeit. Welch anderen Act ſoll die Kunſt wiederholen, wenn in ihr das göttliche Leben ſelber zur Offenbarung kommt. Auch die höchſte Welterſcheinung hat für ſie keinen täuſchenden Glanz; mit feſtem Blick auf das Ewige gerichtet, verbirgt ſich ihr der heimliche Wurm der Nichtigkeit nicht, der an der Wurzel auch des Tüchtigſten und Beſten nagt; ſie läßt das Herrlichſte in ironiſcher Erhabenheit zuſammenſinken, und das Verkehrte iſt von Hauſe aus ihrem unentrinnbaren Humor verfallen. Mit ein und demſelben Auge erſchaut ſie Gott und Welt, und das Geheimniß der Verknüpfung beider wird für ſie in der ſeligen Heiterkeit dieſes ironiſchen Ueberblicks gelöſt. Und zwar iſt das

Herz des Herzens, die unerforſchliche Tiefe des Gemüths der Mittelpunkt, in welchem Gott, Natur und alles Menſchliche liebreich ſich vereinen. Aus dieſen verborgenen Quellen ſchöpft der wahre Dichter die Offenbarungen, welche er weiſſagend dem in der Noth der Gegenwart befangenen Geſchlechte zuruft, nachdem die Phantaſie in geweihten Geſichten ſich die verfälſchte Wirklichkeit umgeſchaffen hat. So greift er mit geiſtigen Händen nur in die tauſendfaltig beſaitete Welt, um aus allen ihren Gebilden melodiſch alle Wunderklänge der eigenen Bruſt hervorzulocken, und wenn die Phantaſie auch ihre innern Erſcheinungen zur abgeſchloſſenſten Anſchaulichkeit auszuprägen berufen iſt, ſo ſoll dieß feſtgeſtaltete Daſeyn doch eben ſo ſehr in ſich erzittern, um die geheime Muſik des Herzens von ihren Feſſeln zu befreien, wie dem Kelche der Blumen ihr innerſtes Leben ſich in leiſebebendem Dufte dem Licht entgegenringt. Zu dieſem Duft und Klang verſchwebt jede ſcharfe Beſtimmtheit, und das Gemüth kann ſich nun erſt in ſchauernder Beſeligung in alle Tiefen der Ahnung unendlich verlieren und dort erſt ſich wiederfinden. — Wem unter den Zeitgenoſſen iſt es dieſe Seelenlaute anzuſchlagen meiſterhafter gelungen als Tieck. Wir treten durch ihn in eine Zauberwelt, wo die liſpelnden Wipfel und Zweige in dunkler Waldesnacht, das lächelnde Himmelsblau, brauſende Ströme, ſpiegelnde Seen und das aufjauchzend grollende Meer, quellige Thäler, die Blumen mit ihren Kinderaugen, thauige Matten, jähe Klüfte und ergreifende Bergesgipfel, der ſchattige Abend und Silber-

blick des Mondes, wo das Liebliche und Wilde ſanft gemildert, in zarten Hauchen duftet und bebt, und die Bruſt nur in Tönen aufzitternd athmet. Und wie die Natur iſt auch das unerſchöpfliche Menſchenleben, ob es auch noch ſo klar in ſeinen tragiſchen Abenteuern und heiterſten Scherzen vorüberflieht, nur ein wogendes Meer von Klängen, aus denen das innigſte Leid, die tiefſte Rührung und jeder Freudenjubel des Gemüths ſich leiſe zu wunderſamen Stimmungen in die Seele ſchmeichelt.

Das Wiedereinleben in das Tieck'ſche Empfindungs-Weben, Säuſeln, Keimen, Blühen und Welken, Ringen und Sehnen hat mich in Wehmuth wie aufgelöſ't. Wo ſoll ich nun hin mit dieſem Ach und Oh der Seele, mit dieſem inneren Frühling und ſeiner treibenden Liebe und Luſt! Maiglöcklein klingen mit ſüßen Silberſtimmen um mich her, Veilchen ſchauen mich mit tiefen treuen Augen an; die würzige Morgenluft berauſcht mir alle Sinnen, der Krokus lächelt auf den Wieſen, der träumeriſche Flieder und liebesüberſatte Jasmin erblühen, ringsum ſummt es und regt und bewegt ſich, und mitten dadrinnen ſtehe ich einer knorrigen Rebe gleich, deren neuverjüngtes Leben in quellenden Thränen überſtrömt. Nun tönt ein jagdluſtiger Hörnerklang in das Zwitſchern und Trillern und ſchluchzende Jubeln der Lerche und Nachtigall. Durch die grünen Wälder möcht' ich ſchweifen, oder wie der Waſſerſturz zerſtäubend niederbrauſen, und doch ſink' ich wieder auf

den Naſen zurück und blicke dem Himmel ins blaue unermeßliche Auge; Wolkennebeln gleich dämmern abenteuerliche Wechſelgeſtalten an mir vorüber, der Regenbogen leiht ihnen ſeine ſchillernde Farbenpracht. Wie iſt mir ſo wunderſeltſam zu Muth! Ich kann nicht ſchlummern und nicht erwachen; neckend umringt mich in rührenden Scherzen der ganze Frohſinn des Lebens, heimliche Thäler ſchließen mich mit namenlos wonniger Einſamkeit ein, auf den Bergen ſtehe ich und ſchaue weit hinüber in ein glückliches Land. Fern am Horizont, als Ziel aller Sehnſucht, liegt Griechenland mit der poeſiereinen Menſchenunſchuld ſeiner ewigen Götter und Heroen; das Mittelalter drängt ſich heran; die alten Sagen nach jahrhundertlangem Schlafe werden wieder wach, und ſingen in unausſprechlicher Innigkeit von den Herrlichkeiten herziger Liebe und Treue, und ihrer Seligkeit, Prüfung, Gefahr und Noth. Wie wird das Herz bei dieſen Tönen ſo jung, und die ganze Natur und alles Daſeyn ſo liebesneu, ſo liederſelig und wahr. Ich ſehe das Kreuz errichtet, die Wiege und das Grab des Herrn, dem Kaiſer, Fürſten und alles Volk; Ritter, Reiſige, Prieſter und Laien zuwallen. Die Roſſe wiehern, Paniere flattern hoch in den Lüften, die Schwerter blitzen im Schlachtgewühl, die Dichter rühren die klingenden Saiten und durch ihre Lieder weht es wie das Rauſchen der Palmen, und um die heimkehrenden Helden funkelt die Pracht des Morgenlands. Wie verſinkt die fahle Gegenwart vor dem Glanz dieſer Bilder! Doch kaum ſind ſie emporgetaucht, ſo ziehn ſie ſchon

wieder fort und fort in unerreichbare Ferne; und eine Sehnſucht faßt mich und zieht mich ihnen wie auf phantaſtiſchen Mährchenflügeln nach. Aber vergebens. Nichts bleibt außer mir, nur mein Innres iſt, es gibt keine Wirklichkeit als mein Träumen; Angſt und dumpfes Entſetzen fällt mit allen ſchwärzeſten Nachtſchrecken über mich Wehrloſen her.

Das ertrage wer Luſt hat, ich will es nicht länger dulden! Wer ſich dieſer Art ironiſcher Wunderträume verſchreibt, mag nur auf Sicherheit und Halt im Leben ein für allemal Verzicht leiſten. Du wirſt lachen, aber es liegt etwas Muhamedaniſches darin. Vor Allah hält kein Glück, und wär' es das ſcheinbar dauerndſte, kein mannhafter Charakter, kein redlicher Zweck, und wär' er der tüchtigſte, aus; der Sklave wird Herrſcher, der Sultan zum Knecht, Alles fluthet, ebbet, wandelt ſich. Denn wie hätte Menſchliches Beſtand vor ſeiner Macht. In ähnlicher Weiſe feiert auch jene Poeſie ihren ironiſchen Gott im ſteten Farbentauſch einer chamäleoniſchen Welt, und wie ihr die kranke Gegenwart, in welcher ſie kränkelnd hinlebt, ekel, ſchal und unerſprießlich ins Auge blickt, leert ſie zum letzten Troſt mit durſtigen Zügen die übervollen Opiumſchalen der Dichtung. Da ſteigen nun in gaukelnder Verzückung ſeltſame Traumgebilde hell in der Seele empor. Der ganze Schein des Lebens iſt ihnen gegönnt, der lieblichſte Glanz, die mildeſte Grazie des Reizes ſchimmert und wallt in weichen Windungen, Schalkheit, Witz, Laune und Uebermuth ſchweben und ſchlingen ſich unſchuldigen Kindern

gleich in freien Scherzen durcheinander; die Schwermuth wirft ihre düstern Schatten über den Sonnentag und die Mondnacht dieser luftigen Spiele hin, ein plötzliches Wehe des Untergangs durchschneidet das frohe Gelächter, um es neu wieder hervorzurufen. — Doch das gediegene Mark wahrhafter Wirklichkeit ist in dieser trunkenen Süße verpraßt, und auch ihr höchster Rausch, in welchem sie das Weltall auf den Kopf stellt, verläugnet jenen hohlen Zug der Mattigkeit nicht, durch welche die Spannung bewußtlos mit dem Schicksal ihrer eigenen Ironie bestraft wird.

Wo kein bestimmter Gehalt der Zwecke, kein besonderer Kreis auch in seiner Abgeschlossenheit als in sich nothwendig und wahrhaft anerkannt ist, wie sollte da nun der feste Kern irgend einer dieser Gebiete mit den Charakteren, die in ihnen erstehen, und den Thaten und Begebenheiten, welche auf ihrem Boden sich vollführen, zu dem unverrückbaren Mittelpunkt eines Kunstwerks gemacht werden können. Wie scharf begränzt, wie streng gegliedert, wie nothwendig in Anfang, Verlauf und Schluß, aller scheinbaren Willkür unbeschadet, ist jedes Lustspiel, jede Tragödie Shakespears, dessen Namen jene doch wie ein diamantenes Wappenschild vor sich hertragen, um alle Welt überraschend mit dem Adel ihrer königlichen Herkunft zu blenden. Sie lügen wahrlich nicht, wenn sie es rühmen, Keiner wohl habe erschütternder als er die allgemeine Tragik und Komik des Lebens zum innersten Grunde aller seiner Dichtungen gemacht, und wenn sie auffordern ihm, dem eben so eigen-

thümlichſten Meiſter eigenthümlich nachzueifern. Wären ſie ihm nur wirklich gefolgt! Denn Keiner verſtand es auch meiſterhafter als er, ſich nicht mit Ironie, Humor und Tragik überhaupt zu begnügen, ſondern als das leitende Schickſal, als die ordnenden Götter jedes beſondern Werks auch den geſchloſſenſten Kreis beſtimmter Lebensgebiete, Charaktere und Handlungen ohne Wanken feſtzuhalten. Nur hiedurch bei ſeinen ſonſtigen Vorzügen vermochte er ſich zu dieſer unüberſteiglichen dramatiſchen Höhe emporzuſchwingen. Auch Tieck hat der dramatiſchen Kunſt als der beweglichſten für die bewegliche Ironie ſeine rüſtigſten Kräfte gewidmet. Er iſt nicht müde geworden mit der Proſa der Gegenwart ein ironiſch-dramatiſches Spiel zu treiben, die Kindermährchen der Vergangenheit mit ihren weitumherſchweifenden Begebniſſen, die mittelaltrigen epiſchen Stoffe in dem lyriſchen Grundklang ihres tiefen Gemüths, allem Widerſtreben zum Trotz, zu dramatiſchen Werken aufzulöſen und mit ihnen den feſten Kreis dramatiſcher Abrundung ſorglos zu überſchreiten. Denn in allen ſoll das univerſale Spiel der Ironie, mit dem Unhaltbaren in tragiſchem und humoriſtiſchem Ernſte zu ſcherzen die einzige zuſammenhaltende Seele und der hervorſtechendſte Inhalt ſeyn. Auf dieſen Wellen iſt alles Welle. Das Centrum der Ironie iſt allzu ſchwankend und unbeſtimmt, um nicht die einzelnen Charaktere und ihre Gruppirung, den innern Bau und Verlauf, wie der ächten Begeiſtrung ſo auch dem behaglichen Zufall der Laune anheim zu ſtellen. Da behält die abenteuernde Ungebundenheit der Phantaſie einen ſchrankenloſen Raum zu jeder-

lei Art der Gebilde offen; wo ſie nur immer mögen, ranken ſich kecke Epiſoden umher, arabeskenartige Seltſamkeiten ſchlingen ſich zu neckendem Gelächter bunt durch das loſe Gewebe, die Allegorie weitet die ſonſt ſo begränzten Geſtalten nebelhaft aus, dazwiſchen ſpukt der parodiſche Scherz in verkehrendem Uebermuth, und dieſem genialen Belieben verſchwiſtert ſich jene matte Behaglichkeit, die keinen müßigen Einfall zurückweiſen kann, weil er auf ihrem Boden erwachſen iſt. Ernſt und Humor, Schauder und frohes Lachen wechſeln unerläßlich; herüber und hinüber fragen und antworten die unerſättlichen Echoſtimmen des Reims, bis die geſchwätzig glatte Proſa dieſe ſüß genüglichen Klangſpiele nur unterbricht, damit dem Strom der Empfindung von Neuem die Bahn geebnet ſey. Endlos ergießt ſich dieſer Strom. Bald flüſtert er leiſe durch das Röhricht der Ufer, und nur ein ſanfter Windhauch kräuſelt ſeine Spiegelfläche; bald ſchwillt er gewaltſam an und erheuchelt durch ſeine Waſſerfälle eine mächtige Fluth; bald fließt er in ſeichter Ueberſchwemmung über Blumen und Wieſen plätſchernd hin und findet kein Ufer mehr. Denn auf bloße Stimmungen, auf Rührung, Ahnung, Sehnſucht und liebliche Heiterkeit, auf Töne und Anklänge iſt es nur allzu häufig auch in dieſem dramatiſchen Gebiete abgeſehen, und an dem Duft des Sommerabends, dem Waldgeruch und ſpäteren Herbſtnebel, an dieſem Klima, wie er's nennen möchte, findet Tieck in ſeiner Genofeva noch immer das hauptſächlichſte Behagen. Wie ſtänd' es von dieſer Seite her mit Tiecks dramatiſcher Kunſt, hätte

ihm nicht ein günſtiges Geſchick die männliche Kraft lebendiger Geſtaltungsgabe, und in allen weiblichen Schwächen den Reiz unverwüſtlicher Liebenswürdigkeit verliehen. So bleibt in jeder Gattung der Poeſie die lyriſche Muſik der Empfindung das weſentlichſte Element ſeiner Meiſterſchaft, den Roman zu ähnlichen Stimmungen anſchaulich zugleich in Briefen verklingen zu laſſen, iſt ihm nachahmungswürdig gelungen, und ſeine Art ironiſch leicht hingleitender Novellen, in denen die plattſte Proſa ſich in eben ſo langwieriger Breite an ihrer eigenen Hohlheit zu Grunde richtet, als uns der liebliche Kinderglaube aus den wunderduftigſten Mährchenſpielen des Gemüths entgegenlächelt, wird mehr und mehr für Jünger und Schüler faſt zum ausſchließlichen Typus ihrer ganzen Poeſie.

Wie ſehr mich auch am Schluß meines damaligen Aufenthalts zu Paris die welt- und pflichtbefreiende Genialität der Ironie faſt zu der gleichen kunſtſeligen Willkür verleitet hatte, ſo konnte ich mich doch gerade mit den Hauptelementen des Tieck'ſchen Dichtens keineswegs befreunden. Du kennſt den „geſtiefelten Kater.“ Die Keckheit der ganzen Conception, die harmloſe Spaßhaftigkeit, die Milde der Laune, welche ſich gegen nichts Thörichtes und Aergerliches mehr erbittert, da ſie mit Allem längſt in ſich fertig iſt, und nun in ſorgloſer Kinderfröhlichkeit, ihrer Tiefe eingedenk, beſonnen hinſpielt; dieß abſichtsloſe Scherzen des Scherzens wegen hat mich immer ergötzt, und den Unterſchied eines freien

Humors von grämlich befangener Satyre vollſtändig empfinden gelehrt. In der „verkehrten Welt“ jedoch, und gar erſt in dem endloſen „Prinzen Zerbino“ verliert ſich bereits die Unbefangenheit dieſer Luſt; das ironiſche Vernichten der deutſchen Gegenwart in ihrer künſtlich moraliſchen Poeſieloſigkeit, ihrer altklugen Philiſtererziehung, ihrer dummdreiſten Aufkläreret wird zum abſichtlichen Grundſatz, der ſich nicht conſequenter glaubt durchführen zu können, als wenn er das Schwächſte hervorzieht, um es an ſich ſelber zur Freude der ſtärkeren Seelen ſich verzehren zu laſſen. Das eben iſt es, wodurch die Ironie ſich vom Hauſe aus von Ariſtophanes, Boccaccio und Arioſto, Cervantes, Shakeſpear, Rabelais und Holberg abtrennt. Sie treibt ihr Geſchäft aus ſelbſtbewußtem poetiſchen Princip; das bloße Verkehren der Verkehrtheit, das Vernichten des Nichtigen gilt ihr für die Spitze aller Dichtung; ja ſie ſucht im Necken und Täuſchen, durch ihre eigne Spiegelfechterei betrogen, zuweilen ihren einzigen Triumph, und darüber kommt ihr die kernige Anſchaulichkeit nur allzu oft abhanden, vor den Wagniſſen ſchlagender Derbheit trägt ſie eine heimliche Scheu, ihrer Süße iſt keine Schärfe beigemiſcht, und dann wird ihre Milde unvermerkt zahm, ihr glänzend zuckender Blitzſtrahl verſchwebt zu einem fernen wirkungsloſeren Wetterleuchten, und wenn ſie mitten in einer ſeichten Welt als heilender Arzt zu erſcheinen meint, zeigt ſie ſich ſelber unbewußt ſchon von dem Uebel angeſteckt, welches ſie doch in der Wurzel zerſtören will, wie ſehr ſie auch den Schein zu verbreiten geſchickt

genug bleibt, daß ſelbſt dann noch unter ihrer waſſerglatten Fläche die unergründlichſte Tiefe verborgen liege.

In früheren Jahren ſchon hab' ich zu den Späßen der verkehrten Welt und jener labyrinthiſchen Reiſe nach dem guten Geſchmack, wie zu mancher ſpäteren Novelle, niemals ein volles Zutrauen faſſen können. Von jedem neuen Anlauf kehrte ich immer ermatteter zurück, und hatte ich mich bis zum Ende durchgekämpft, fühlt' ich mich mißbehaglich, indem ich nur erfuhr, daß dem holden Leichtſinn der Poeſie gegenüber, die Proſa proſaiſch ſey, ohne daß mir ein genußreicheres Reſultat in der Seele entſpringen wollte. Selbſt zu unwillkürlich hellem Gelächter haben mich dieſe wunderherrlichen Poſſen nie erſchüttern können. Ein geiſtvolles Lächeln, wie es nur ſchwermüthige Lippen und ſehnſuchtsbraune glänzende Augen verſchönen würde, war das Einzige, was ſie mir bei häufigem Achſelzucken entlockten.

Doch laß uns gerecht ſeyn: auch Tieck will ſich nicht in der lachenden Zerſtörungsluſt der heimiſchen Proſa ſchon vollſtändig befriedigen. Ihr ſeltſamliches Kopfüberburzeln mit allen Capriolen und Schäckereien, zu denen ihr preciöſer Ernſt von der Macht des Genius ſich genöthigt ſieht, ſoll nur die lieblichſte Poeſie der Empfindung und Phantaſie von dem Druck der Gegenwart befreien. Im Zerbino beſonders geht dieß Morgenroth des Herzens auf. Mitten durch das proſatolle Gewirr tönen die Unſchuldsklänge erſter Liebe; die Luft erzittert in Sehnſucht, und küßt verſchwiegen die ſüßen Thränen, von denen Wieſe und Wald und die Lieblingsblumen bethaut ſind; die kum-

unverholne Schwermuth hauchte ihre lebensmüden Seufzer aus, doch das Wunder der Einsamkeit, die heilende Treue der stillen Natur, das Wiedererwachen hingebender Neigung tropft Balsam in die zerrissene Brust, welche in den Widersprüchen der Welt zu verzweifeln drohte.

Noch einmal und dann nie wieder soll uns der stets sich wandelnde Proteus der Ironie Rede stehen. Am Ende ist es ihn festzuhalten leichter, als man glaubt, denn es herrscht viel Consequenz und Zusammenhang in seinem Gestaltenwechsel. Aufklärung und moralische Heuchelei hatten ihm die Gegenwart verleidet, und da sie ihm nur ein prosaisch mürrisches Antlitz mit albernen Augen und verbissenen Lippen zukehrten, so ward er des ächten Gehalts nicht ansichtig, der unter dieser widerwärtigen Außengestalt verborgen fortwirkt. Sollte die Poesie sich nun ohne den ausschließlich komischen Sieg über die gebildet einfältige Zeitgesinnung in ihrem eigenen Gebiete wonnereich ergehen, so war es ganz folgerecht, jenen glücklichen Tagen wieder zuzustreben, in welchen solche prosaische Nüchternheit noch nicht das ganze Leben verfälscht hatte. Das Mittelalter ist unserem moralischen Sündenfalle gegenüber solch ein ursprüngliches Eden seliger Poesie. Tieck ehrte die Griechen, denn welch poetischer Geist könnte sich ihrer Macht entziehen; kaum aber hatte ihm seine poetische Wünschelruthe die vergrabenen Schätze des Mittelalters entdeckt, so wanderte er mit Hab' und Gut, Gelehrsamkeit und Freunden aus, um sich in diesen dichtungsgrünen Ge-

silben anzubauen. Wie im Blaubart der jüngste träumerische Bruder, der Gegenwart vergessend, mit beängstigtem Herzen das Künftige in hellen Gesichten vorauserblickt, so träumt sich jetzt Tieck mit erleichterter Brust rückwärts in die Vergangenheit hinein. Die „liebe Albernheit" bleibt zwar auch hier noch das verzogene Kind seines Herzens, nun aber sucht er sie mit Schreck, romantischer Ahnung und heimlich süßem Mährchengraun zu paaren; den Alles mit sich reißenden, durcheinanderwirrenden und dadurch erst verklärenden Scherz bannt er nicht aus seinem Umkreise, doch die Liebe ist triumphirend in sein Herz gezogen, die Kindlichkeit und Unschuld hat ihn zum unschuldig spielenden Kinde gemacht, das Seltsame, die Wunder, der Tiefsinn lösen ihm alles Räthselhafte des Lebens, und die religiöse Mystik des Gemüths mit dem ganzen sinnbildlichen Vorstellungsglanz des Katholicismus durchzittert seine erglühende Seele. Nun betet er im Reime auf Eva: ora pro nobis sancta Genoseva, und gräbt in den Fundgruben der Kindermährchen und Volksbücher nach den tiefliegenden edlen Metallen; geläutert vom Feuer der Ironie leuchten die milden Silberblicke der neuen poetischen Poesie, und ihre blitzenden Demanten verglühen still zum Dufte der Empfindung. Denn daß es Tieck auf den Inhalt und Stoff dieser Mährchen und Sagen vornehmlich angekommen sey, ist kaum zu behaupten. Auch in dieser Sphäre ist es ihm eigentlich nur um jene Wunderstimmungen des Herzens, um jene weite Scala von hellster Freude bis zu düsterster Ver-

zweiflung, um jenes mitklingende Echo der Natur, um Leichtſinn und Heiterkeit, um die kernlos ſchweifenden, komiſchen Abenteuer, und um all das Uebrige zu thun, worin er, im Gegenſatz ſeiner Zeit, das Weſen der Dichtung ſich ausgefunden hatte. So iſt er auch in dieſen Werken genöthigt, die ſtutzenden Hörer immer erſt zu belehren, worin Poeſie denn eigentlich beſtehe. Doch wie er ſelber aus mehr geahnten als klar gewußten Principien dichtet, erſcheinen ihm die eigenen Wunder als Räthſel, deren Löſungswort erſt die ſpäteren Jahre ausſprechen; und wenn er im Blaubart und in der Genoveva die neue Romantik nur unmittelbar empfunden hatte, ſo läßt er zuletzt im Octavian ihr geſammtes Weſen ſich allegoriſch entfalten, bis er ſich endlich ſelbſtbeſpiegelnd im Phantaſus zu ſeinem eigenen Publicum macht, das ſeine Werke lieſt, auseinanderſetzt, angreift und vertheidigt, und ſchließlich, wie er ſelber, für immer davon erquickt und hingeriſſen iſt.

Doch ich will einhalten, denn ich muß befürchten, ſchon mehr als einmal, aller Epiſoden ungeachtet, immer wieder auf denſelben Punkt zurückgekommen zu ſeyn, und Dir das Ganze doch nur ſchattenhaft vorübergeführt zu haben. Verzeih' mir's, wenn es der Fall ſeyn ſollte. Vielleicht hätt' ich keine beſſere Art Dir zu ſchildern finden können, wie oft ſich Tieck ſelber wiederholt, wie bunt er abſpringt, wie loſe er zuſammenhält, wie nebelartig mir ſeine Geſtalten, ohne je bewußt feſtzuhalten, vorübergeflattert ſind, und wie mich, aller Ueberfülle zum Trotz, wenn ich von ihm

ſchied, doch immer ein unbeſtimmtes Gefühl befriedigungsdürftender Leere gepeinigt hat.

In gewohnter Weiſe werd' ich Dir räthſelhaft erſcheinen, wenn ich ſage, daſſelbe, was mich zur Ironie hinzog, habe mich auch von ihr wieder abgeſtoßen, und dennoch war es ſo.

Ich glaube, früher bereits hab' ich es deutlich genug zugeſtanden, wie wunderlich grillenhaft unſer Erdendaſeyn ſey. Dem Nothwendigen widerſtreit eine ungezügelte Willkür, den inneren Wünſchen ſetzen ſich äußere Hinderniſſe entgegen, den vorbedachteſten Entwürfen ſpielt der hämiſche Zufall die leiſeſten Streiche, und das lachende Kindergeſicht beginnender Unternehmungen ähnelt in keinem Zuge mehr der kummerblaſſen Stirn, welche der Ausgang uns zuwendet; Gutes und Böſes, Unſchuld und Verbrechen liegen ſo dicht beiſammen, ſie ſpielen ſo tückiſch unvermerkt in einander über, daß die wunſchbefangene Bruſt ihren Wechſel, ehe er geſchehen, in lieblicher Täuſchung nicht gewahret; Thorheit, Unſinn und Mißverſtand ſind nicht zu verbannen, und indem ſie auch das Trefflichſte in ſein Gegentheil verkehren, müſſen ſie ſelber erſt wieder gewandelt werden, damit nur das Rechte traend zum Vorſchein komme. Wie verſchiedenartig ſind die mannichfaltigen Kreiſe des Lebens! Theils untergeordnet, theils höher, begränzt und einſeitig alle; und dennoch laſſet uns jeder derſelben, indem er uns Rechte zuſagt, eben ſo ſehr auch feſte beſtimmte Pflichten auf. Wie entgegengeſetzt müſſen

dieſe Forderungen beim Unterſchiede des Bodens erſcheinen, dem ſie entwachſen; und vertauſchen nun gar ganze Völker, Zeiten, Generationen ihre ſelbſterfundenen irrigen Conventionen mit den urſprünglichen Geſetzen jeder geſunden Bruſt, wohin ſoll denn der unglückſelige Menſch ſich flüchten, der in allen dieſen Kreiſen lebt, ihre Widerſprüche empfindet, und außerdem, mit höherem Sinn begabt, das Falſche der Gegenwart in allen ihren Beſtrebungen und Pflichten erkennt. Die Moral erfand ſich in dieſer Bedrängniß aus ſinger Vorſicht die ſubjectivſte Richterſtimme des Gewiſſens. Wo aber das Gewiſſen allein entſcheiden ſoll, muß jedem anderen Gebot ſeine letzte Gültigkeit genommen werden, und ſo hat, ſeltſam genug, die Ironie, wie zur Ironie der Moral ſelber, in dieſer ausſchließlichen Gewiſſenslehre ihren eigenſten Urſprung gewonnen. Die Schlegel'ſche Lucinde war dieß neue geniale Kunſtgewiſſen, das nur aus ſich ſelber entſchied: die bisherige Moral iſt nichts als falſche Heuchelei, welche der naturwidrige Gegenſatz von Geiſt und Natur nothwendig zu Wege bringt; habt nur den Muth des Genius, dieſe Verkehrtheit noch einmal zu verkehren, und ihr ſeyd bei der ächten Unſchuld neugeboren wieder angelangt. „Nicht der königliche Adler allein," rief er aus, „darf das Gekrächz des Raben verachten; auch der Schwan iſt ſtolz und nimmt es nicht wahr. Er ſinnt nur darauf, ſich an den Schoß der Leda zu ſchmiegen, ohne ihn zu verlieren, und Alles, was ſterblich iſt an ihm, in Geſängen auszuhauchen." Dieß Rabengekrächz war

ten für Schlegel die hergebrachten moraliſchen Pflichten, und vor Allem die fingirte Sittſamkeit und Scheu. Ihnen gegenüber ſoll der pikante Muthwille, das Spiel Höchſtgebildeter mit dem ſeelendurchklingenden Sinnengenuß, ihre Wechſeltreue in ſolcher Genialität, dieſe geiſtreiche Spitze witziger Sinnlichkeit ſoll das alte Gebot der ächten Sitte neu wiederherſtellen. Doch wie Schlegel von der kleinen Wilhelmine erzählt, in deren Charakteriſtik er uns ein Bild ironiſch-göttlicher Anlagen entwerfen will, „die liebenswürdige Wilhelmine findet nicht ſelten ein unausſprechliches Vergnügen darin, auf dem Rücken liegend mit den Beinchen in die Höhe zu geſticuliren, unbekümmert um das Urtheil der Welt," ſo ſtellt er die Moralität ſeiner Zeit auf den Kopf, und ſtreift ihr die geprieſenen Gewänder der Keuſchheit ab, und das ſorgloſe freie Declamiren mit den unverhüllten Gliedern erhebt er als die höchſte Grazie, Zartheit, Poeſie und Religioſität. —

Nun war ich allerdings weit davon entfernt, dieſen bindenden Grundſätzen beizupflichten, oder mich gar auf ihre praktiſche Durchführung einzuüben, da ſelbſt die Ironie bei dieſem Ausgangspunkte nicht ſtehen blieb. Früher eingewurzelte wiſſenſchaftliche Ueberzeugungen, durch welche allein meinem Geiſte aus dem ganzen Univerſum Nahrung und Gedeihen zufloſſen, kämpften unabläſſig mit Ernſt und Strenge dagegen an. Es war mir unmöglich, zu jenem ironiſchen Gotte zu ſchwören, der ſich zu einem All des Scheines nur umſchafft, und durch den Sand des Irdiſchen hinrinnt, damit im De-

weiſe der Nichtigkeit jenes erblaſſenden Schimmers und aller zerſtäubenden Widerſprüche allein ſeine Göttlichkeit offenbar werde. Aus ſolchem Glauben aber entnahm ſich die Ironie erſt das Recht zu ihrem tiefſinnigen Lebensſpiele. Zwar ſteht, ich wiederhole es noch einmal, nicht zu läugnen, die irdiſche Welt zertrennt ſich zu begränzten Kreiſen, aber wie ſcharf ſie ſich auch ſcheiden, dennoch iſt jedem dieſer Gebiete ein gemäßer Gehalt und Halt einverleibt, und ſtatt als Wellen zu zerſchäumen und als Sand zu zerrinnen, lagern ſie ſich gleich ewigen Granitbergen hin, an deren Fuße und Abhängen, ob auch ſchütternde Gewitter daherrollen, dauernd ein buntes Leben grünt, und der Menſch vertrauungsvoll den Gebirgerſten die ſichere Hütte baut. Kampf iſt das ſtürmiſche Loſungswort der Wirklichkeit, aber die höchſte Löſung iſt nicht die Vernichtung der ſtreitenden Parteien, ſondern ihre harmoniſche Ausſöhnung, in welcher ſich Alles, was irgend Wahrhaftiges in ſich trägt, ſiegreich zu erhalten weiß, nachdem es die Schuld ſeines falſchen Widerſtrebens hingebend getilgt hat. Und ſolcher Einklang verſchwebte mir nicht zu dem matten Ideal eines unerreichbaren Jenſeits, ſondern ſtand mir als die ſelber harmoniſche Macht da, welcher die nimmer nachlaſſende Gewalt zugetheilt iſt, ſich allem Widerſtreite zum Trotz auf immerdar herzuſtellen. So allein lenkt ein gerechter Gott die Looſe der Welt, und durchleuchtet mit dem Glanz ſeiner wirkenden Gegenwart die Irrſale, welche ſich ſcheinbar nur zu räthſelhaftem Dunkel verwirren. Mit dem einſtimmigen

Beſtande aber aller berechtigten Sphären muß nun auch jedes ihrer Rechte beſtehen, und ihre Gebote dürfen nicht übertreten werden. Ihrem Weſen nach ſind auch dieſe harmoniſch, und nur der finſtere Trieb der Leidenſchaft und falſchen Reflexion ergreift ſie in widerſprechend einſeitiger Begränzung. Wie heilig mußten mir deßhalb alle dieſe Pflichten erſcheinen, auch wenn ſie höheren gegenüber ſich als untergeordnet ausweiſen mochten. Um wie viel unverletzbarer drängten ſie ſich mir auf, da ich über jenen moraliſch neuen Zwieſpalt hinaus an dem uralt reinen Glauben feſthielt, es ſey dem Menſchen durch keinen Sündenfall die frohe Kraft gebrochen, durch deren Weihe er die Naturgeburt mit dem wiederſchaffenden Geiſt, das eigenſte Selbſt mit dem Wahrhaftigen jeder Art in freien Einklang zu ſetzen vermag, und er dürfe die Befugniß in Anſpruch nehmen, was er in ſeinem Kreiſe zu leiſten verpflichtet iſt, nun auch mit ſeinen angeborenen Gaben und innerſtem Gemüthe zu vereinen.

Dieſe Geſinnungen zwangen mich nur um ſo unwiderſtehlicher, je enger ich mich der Tieck'ſchen Poeſie befreunden wollte, zu meiner früheren, liebenden Bewunderung Goethe's zurück, und gedenk' ich des unzähligen Guten, das der Anblick dieſes Geiſtes in heiteren und ſchweren Augenblicken gewährt, ſo überraſcht mich auch jetzt noch das Gefühl nicht, mit welchem ich nach jeder literariſchen Weltumſeglung in ſeiner Poeſie wie in dem heimiſchen Hafen der Ruhe und des Glückes immer freudejauchzender anlange. Denn zu einem ſtets

reicheren und vollendeteren Leben durch eben so tiefen Ernst als behagliche Anmuth zu stärken — diese nachwirkende Kraft geistiger Gesundheit war der bleibende Eindruck, den mir die Werke Goethe's jedesmal zurückließen. In ihnen allein sah ich in unseren Tagen jene lebensklar gestaltende Meisterhand, durch welche sich im ächten Urtypus aller Kunst das Wesen der Dinge nur in der bestimmtesten Erscheinung versöhnend offenbar macht. Für diese seltenste Gabe rauschte und schwoll ihm der Strom der Außenwelt so klar und rein vorüber, daß er auch das geistigste Innere erquickend fragen durfte:

> Lockt dich dein eigen Angesicht
> Nicht her in ew'gen Thau?

Ihm ist zwar die kernige Derbheit nicht zuwider und der sprudelnde Muth; doch bei der drangvollsten Frische ermahnt ihn die Scheu der Kunst zu stets enthaltsamer Milde. Er liebt in die zartesten Saiten der Empfindung zu greifen, doch keines seiner Worte verschwebt zu jenen Tieck'schen Klängen nervenreizender Rührung, sondern auch das innigste Gemüth steht festverkörpert vor uns da, und die anschaubarste Gestalt ist innerlichst beseelt. Diese Plastik der Darstellung und unsichtbare Musik des tiefsten Herzens, welche sonst in zweien Welten der Kunst, der alten und neuen, auseinanderlagen, und die auch in der Dichtkunst zu verbinden Jahrhunderte schon umsonst gestrebt hatten, war Goethen zuerst zu einem doppeltbereicherten Ganzen zu einen erlaubt. Und wenn auch seine Jugend, im Kampfe mit

der Proſa der Gegenwart, dieſer Vollendung erſt zueilte, während gegen das Ziel ſeiner Laufbahn hin die weiten Reſultate eines unermeßlichen Lebens ihn zu anderen Formen nöthigten, ſo hält ihn doch auch hier noch ſein poetiſcher Sinn von allem nur Didaktiſchen fern, und läßt ihn nicht ruhen, ehe ihm nicht das Allgemeinſte ſelbſt zu poetiſchem Leben einzugeiſten gelungen war.

Was aber Goethe irgend darſtellen mag, die zartſten Colliſionen des Gemüths, die tragiſch bitterſten Kämpfe, die unerträglichſte Pein, in welcher der ganze ſtaubgeborne Geiſt ſchaudernd in ſich zuſammenbricht, die anmuthigſte Behaglichkeit, das reinſte Genügen auf der ruhigen Höhe menſchlichen Glücks: er hat ihn innerſt beunruhigt, durchzittert, durchwühlt, beſänftigt und entzückt. Denn keinem Dichter kam alles in dem treuwiederkehrenden Laufe der Jahre Erfahrne und Erkannte folgereicher zu Gute. Was er im Wald, Garten und Feld, am Strande des Meeres, in Ebenen und Klüften mit treuem Auge erblickt und erforſcht hatte, als er die freundliche Pracht der Farben aus ihrem Dunkel an den heitern Tag der Erkenntniß zog, und den Urtypus der Pflanzen ſo lange Jahre hindurch belauſchte, bis er mit ſtets wachſender Luſt auch in die Schale und den Kern des reinlichen Steinreichs eingedrungen war, und nun am Gipfel der Berge und im freien Himmelsraum die Geſtalt und den Zug der Wolken verfolgte, um das bleibende Geſetz ihrer wechſelnden Bildung feſtzuſtellen; was er in bürgerlichen Verhältniſſen als Staatsmann thätig hervorgerufen oder

vermaltet, in Gefrügkeit von den unteren Kreiſen ab zu den höchſten hinauf erſtiegen und genoſſen, in ihnen geſteigert und verſchönt; was er nur irgend auf Reiſen, daheim, in Krieg und Frieden je durchlebt, im Bedenken der eigenen Kunſt ſo emſig durchſonnen, aus der Geſchichte der Künſte ſo raſtlos zuſammengefaßt und geordnet hatte — dieſe ganze unüberſchauliche Welt warf die tageshellſten Bilder in den unbegränzten Spiegel ſeiner Seele. Still hegt er das froh Geſammelte in verſchwiegener Bruſt, wie wir den Samen dem ſichern Schoße der Erde anvertrauen; ungeſehen keimt es und grünt, bis plötzlich in glücklicher Stunde das Wirklichſte ſelbſt als Wunderthäthe der Dichtung die vollen Reiche wieder öffnet. Nun aber ſteht dieß fremde eigenſte Werk, losgelöſ't von ihm ſelber, feſt auf eigenen Füßen da, vom Anfang bis zum Ende ganz Kunſt, und dennoch wie ein liebliches Gewächs der Natur, das in ſeiner Vollendung nur ahnen läßt, ſelbſt in ihrem Reiche walte und ſchaffe, wenn auch abſichtslos, ein ewiger Genius des Schönen. Hierdurch allein gewann Goethe jene geduldig abwartende Ruhe der Kunſt, welche, ſtatt die eigene mitempfindende Begeiſterung und Rührung, den Haß und die Liebe für den ergriffenen Gegenſtand überall hervorzuheben, ſich mit innigerer Luſt ganz dem geſtaltenden Triebe hingibt, durch den jeder Stoff zu fremden Individuen und Begebniſſen wird. Doch dieſe plaſtiſch haftloſe Sicherheit gerade iſt es, welche ſo manches kunſtarme Gemüth in Goethe als Kälte beklagt. Und dennoch wäre nicht leicht ein Dichter zu

nden, deſſen Werke enger als die ſeinigen mit dem anzen Gehalt ſeines eigenen Lebens verwebt ſind: ihr Verlauf iſt ſeine eigentliche Biographie, eine Weltgeſchichte von Dichtung und Wahrheit; der eine Dichter, den ſie in anſcheinend widerſprechender Mannichfaltigkeit ſchildern, war das univerſale Individuum von beinahe dreien Geſchlechtern. Vom Straßburger Münſter wie von dem Capitol blickte er auf die weite Welt mit gleich klaren Sinnen hernieder, und zu Gott und den Göttern auf; Hans Sachs und Shakeſpear, Griechenland und Rom wußte er in ſich zu verſchmelzen, und die Poeſie des Orients, den Aufgang zu dem Niedergange herüber zu locken. Er dichtete heute: „im Felde ſchleich' ich ſtill und wild," um morgen die römiſchen Elegien zu geſtalten und am dritten Tage dem verzweifelnden Fauſt den tröſtlichen Oſtergeſang: „Chriſt iſt erſtanden" ins Ohr klingen zu laſſen. Doch hatte er auch die ſchwerſten Probleme gelöſ't, aus dieſer Löſung entwickelten ſich ihm ſtets nur neue Aufgaben zu vertieſterer Entzifferung, und er ſprach ſie nur deßhalb in allen Gattungen und Formen aus, um in allen eine neue Seite der Meiſterſchaft als Muſterbild hinzuſtellen. Den Uebermuth der Jugendfülle in Freud' und Leid behielt er durch die kunſtreinere Beſonnenheit des Mannes muthig zu läutern die Kraft, um in der Weisheit des Greiſes, die Andere zur Kindheit abſchwächt, nur die volle Gluth und den ganzen Feuerblick der Jugend zu ſteigern. Mit dieſer Macht des Genius, gleich eigenthümlich und allumfaſſend, ein Deutſcher durch und

durch und ganzer Weltbürger, bewältigte er die Vergangenheit, wandelte die Gegenwart, und schloß uns die Zukunft unserseller Dichtkunst auf. Und wenn er dennoch so vieles, als seiner nicht gemäß, von sich abzulehnen beflissen war, so that er es nur dem Bergmanne gleich, der vorsichtig seinen tiefen Schacht vor den wilden Wassern und Wettern schützt, damit die Schätze im innersten Geklüft desto störungsloser ans Licht des Tages gefördert würden.

So wendete er sich weniger noch als Tieck und die Seinen von der Wirklichkeit, die ihn umdrängte, ab; tiefer als bei Tieck im William Lovell erschütterte sie Goethe's Brust im Werther. Aber er befreite sich von ihrer Prosa nicht durch jenen ironischen Scherz, der uns ermüdend, um uns darüber zu erheben, mitten durch die ödesten Steppen fortschleppt, sondern weihte die besten Gaben seines Geistes der reineren Aufgabe, die zeitige Gegenwart und Prosa mit Poesie und Kunst eben so weise und gerecht als zart und vollständig auszusöhnen. Ehe Goethe noch diesen belohnendsten Beruf erfüllt hatte, wich er nicht in das Mittelalter zurück, und ließ die Mährchen und Wunder desselben zu heutigst romantischen Nachklängen verrönen: das Ziel seiner innigsten Sehnsucht, deren Qual sein ganzes Inneres peinigte, war Italien. Kaum hatte er dieß ewige Asyl der alten und neuen Kunst durchwandert, durchlebt und durchgenossen, so setzte sich an die Stelle der Sehnsucht nach dem Lande der Künste die Sehnsucht nach der Kunst selber, und wie von jeher ihr reinstes Urbild in seiner

Seele geſchlummert hatte, gewann er nun die nie wieder erlahmende Kraft, dieß Urbild fort und fort zu verwirklichen. Denn in Italien war Goethen zu Muthe geworden, als wenn dieſe laue Luft, dieſer tiefblaue Himmel, das freie Meer, die duftigen Inſeln, die üppige Vegetation, als wenn dieſes ganze herrliche Land, wo die Orangen glühn, wo die Myrte ſtill und hoch der Lorbeer ſteht, als wenn dieſer neue Lebensäther, gleichwie ein Bad den Körper heilt, ſo aus ſeiner Seele allen bangen Kummer des Gemüths, alle Schwermuth und düſtre Verzweiflung hinweggehoben hätte. Er war nun wie niemals in der Welt zu Hauſe, und nicht wie geborgt oder im Exil, und mächtiger als je ergriff ihn die unerſchütterliche Gewißheit: im menſchlich lebendigen Daſeyn ſey alles Höchſte theils in unmittelbarer Wirklichkeit, theils in Kunſt, Glauben, Wiſſen und Handeln zu finden, und zur wiedererſchaffenden Thätigkeit wie zum Mitgenuß allſeitig gewährt. Doch das unvergänglich Menſchliche allein in ſeiner göttlichſten Form und Erſcheinung entnahm er der Kunſt der Alten, und wie ſehr er es auch neugeboren aus der Tiefe des innerſten Gemüths heraus entfaltete, blieb er dennoch dem eigenen Worte getreu:

Und im Menſchenbild genieße
Daß ein Gott ſich hergewandt.

Von nun an ward es ſein klar erkanntes Streben, auch ſeine Kunſtwerke, jenen ſeligen Geſtalten ähnlich, welche die Götter, die in ihnen ſichtbar wurden, überdauerten, zur ſtrengen Begränzung in beſtimmten Stoff-

ſen, zur nothwendigſten Gliedrung und feſteſten Abgeſchloſſenheit zu runden, und eine zarte Anmuth milderte wohlthätig jede Strenge, eine liebliche Fülle belebte das innerlich nothwendige Verhältniß aller Theile zum freiſten Einklang, und die Liebe für dieſes künſtleriſche Bilden ging mit der Liebe für deſſen klug beſchränkten Inhalt immer den gleichen Schritt. Nur was ſich zu menſchlich eigenthümlichen Charakteren, zu dem klar überſchaulichen, durch ſeine Beſtimmtheit vorgeſchriebenen Verlauf der Begebniſſe, Handlungen und Empfindungen vollſtändig begeiſtigen und ausgeſtalten ließ, erſchien ihm der Kunſt gemäß. Voll, ganz, unabänderlich, ſollte alles erſchöpfend daſtehn, und mochte nun auch der poeſieloſe Sinn ſeiner Zeit an ihm jene Art eines kunſtbequemeren Heidenthums vermiſſen, in welchem nur *eine* Idee, *ein* ausſchließlich begeiſternder Zweck die ganze übrige Breite des individuellen Lebens aufzehrt, um für die mitbegeiſterte Empfindung und Reflexion deſto faßlicher hervorzuſtechen, ſo genügt ſeine geheimnißreicher individualiſirende Kunſt nur um ſo mehr jenem wahren Genuß, welcher in dem beſonderen Werk keinen bloßen Beleg für ſelbſtſtändig ausgeſprochene allgemeine Gedanken und Lebensregeln ſucht, ſondern die tiefſte Bedeutung des Ganzen auch nur in dem überall von ihr gleichmäßig beſeelten Ganzen zu finden liebt. Was Goethe in dieſer Beziehung an Shakeſpear preiſt: „es ſcheint, als wenn er uns alle Räthſel offenbarte, ohne daß man doch ſagen kann: hier oder da iſt das Wort der Auflöſung," das hat er ſelber noch in reinerer

Weiſe faſt zu Stande gebracht. Denn bei allem, was er erſchuf, leitet ihn der Genius des Maßes, und die Keuſchheit der Kunſt, und wenn Ariſtoteles die Tugend als harmoniſch maßvolle Mitte, das Laſter aber als Extrem des Zuviel oder Zuwenig nach der einen und anderen Seite hin bezeichnete, ſo lag in der gleichen Harmonie auch die Goethe'ſche Tugend der Kunſt. Und ſo ſtark war in ihm die Macht ſolcher Tugend, daß, wenn wir ihn auch gegen eins der Extreme hingewendet fürchten, er dennoch den Punkt nie zu erreichen vermag, auf welchem ſie ſelbſt nur zum Anſchein des Laſters ſich hätte verderben können.

Was nun aber an Goethe im ſchärfſten Unterſchiede gegen Tieck vorzugsweiſe bei Dranſal und Noth innerlich immer wieder auferbaut, iſt jene volle Befriedigung, in welcher Goethe als Mann ſich in der ſchönſten Harmonie einer kunſterhöhten Wirklichkeit allein vollſtändig behagt. Daher wird denn auch weder eine herbe Tragik, noch der Schmerz und Uebermuth des Humors der eigentliche Grundton ſeiner Poeſie. Für ihn behält jedes Gebiet, jede Richtung des Lebens, jeder angemeſſene Charakter ſein ganzes Recht, und die gemäßten Kreiſe in ihren tüchtigſten Geſtalten in den beneidenswertheſten Einklang zu bringen, iſt die frohe Thätigkeit, der er mit treuem Fleiße den unvergänglich beſten Theil ſeines Geiſtes widmet. Zwar ſtürmen ſeine Jugendwerke noch einem

tragiſchen Ausgang entgegen, denn in der Bruſt ihrer Helden glüht ein neuer Sinn, deſſen Poeſie den Verhältniſſen, die ſie ſich ſelber erſchaffen oder in denen ſie zu leben verurtheilt ſind, entſchieden widerſpricht, ſo daß ſie an der Kraft dieſer Wirklichkeit umſonſt widerſtrebend untergehn, da ihnen der Dichter die innere Macht, entweder ſich ſelbſt oder die Welt um ſie her zu bezwingen nicht zuzutheilen vermag. Doch mehr und mehr bilden die ſpäteren Charaktere ſich dem ſelber geläuterten und verſchönten Daſeyn, das ſie umgibt, gemäß, und die Gewalt des tragiſchen Kampfes beſänftigt ſich zu ſtets harmoniſch herſtellbareren Colliſionen. In dieſer Beziehung erkannte ſchon Schiller mit neidloſer Liebe den Wilhelm Meiſter als das eigenthümlichſte Werk ſeines glücklicheren Freundes. Und bleibt nun auch im weiteren Verlaufe der Goethe'ſchen Entwicklung die Tragik der Wahlverwandtſchaften nicht aus, ſo ruhen doch wenigſtens im Tode die Liebenden nebeneinander, Friede ſchwebt über ihrer Stätte, heitere verwandte Engelsbilder ſchauen vom Gewölbe auf ſie herab, und welch ein freundlicher Augenblick wird es ſeyn, wenn ſie dereinſt wieder zuſammen erwachen. Selbſt den widerſpruchsunendlichen Fauſt zu befriedigen iſt Goethen am Schluſs ſeiner eigenen Tage gelungen. Zu ächtem Streben täglich erneuter menſchlicher Freiheit zurückgekehrt, abhold dem Truge, dem Böſen entfremdet, der Zauberei feind, vom Fluche raſtloſer Genügungsloſigkeit erlöſ't, ſtirbt Fauſt verſöhnt mit der Welt, die ſeine

eigene

eigene Arbeit ſich erſchaffen, — ihm iſt der Himmel eröffnet; zu werdender ſteigender Heiligung wird er hinangehoben. —

Den ähnlichen Gang nehmen auch die humoriſtiſchen Elemente, durch deren vertiefte Hans Sachſiſche Kernigkeit und Friſche die Sehnſucht der Goethe'ſchen Jugend immer aufs neue zu ſorgloſer Derbheit mannichfaltig ermuthigt wird, während ſpäter Witz, Laune und Humor nur im Fauſt ihren hauptſächlichen Tummelplatz behalten, indem ſie das Diaboliſche ſelber zu Poeſie und Menſchlichkeit erheitern, um den argen Mephiſto zuletzt durch ſein eigen widerſprechend lächerlich Gelüſten um die verpfändete ewige Seele ſeines geheiligten Geſellen zu betrügen.

Auf dieſer lebensharmoniſchen Grundlage ruht nun auch die Goethe'ſche Anſchauungsweiſe des Sittlichen eben ſo ſicher und feſt, als heiter befriedigend für jedes geſunde Gemüth. In den Jugendwerken freilich, als es darauf ankam, an die Stelle des moraliſchen Credo der Aufklärung und ihres ſinnengeängſtigten Tugendkampfes, die Unſchuld hingebender Liebe, die Befugniſſe angeborener Individualität mit all ihren reichen Naturgaben in heftiger Forderung geltend zu machen, ſchritt auch Goethe, indem er das Falſche befehdete, hin und wieder über die Gränze des Wahren hinaus. Doch die beſchimpfte Natur ſollte vor den Beleidigungen, die ſie erduldet hatte, beſchützt, die weit mit ihren innerſten Bedürfniſſen hingreifende Genialität gegen die Mißhandlung beſchränkter Zeitgeſinnung vertheidigt werden,

und es war nichts als Wiedervergeltung, dem bisher engherzig Verurtheilten endlich einmal das alleinige Vorrecht vollständiger Freiheit einzuräumen. Nur deßhalb galt Goethen die Tiefe des Gemüths, wenn sie nur innig und voll, die Eigenthümlichkeit, wenn sie nur frisch, die Leidenschaft, wenn sie nur von ursprünglicher Macht war, von Hause aus schon als gerechtfertigt und gut, mochte sie nun mit den unverbrüchlichen Gesetzen ächter Sittlichkeit zusammenstimmen oder ihnen widerstreben. Was Goethe in diesem Jugendkampfe errungen hatte, wollte er sein ganzes Leben hindurch wohl ermäßigen, doch nicht aufgeben. Denn er vermochte sich nie so weit zu verirren, die Natur als eine nur hemmende Schranke anzusehn: er zog ihr Leben zu treuer Verbrüdrung in das freie Leben des Geistes einigend hinein. Und so erscheint auch in seinen späteren Werken jenes in der moralischen Meinung schlimmste Verbrechen nur als eine durch höhere Thätigkeit leicht zu tilgende Schuld, und er hat sich niemals gescheut, das Recht der Anmuth, Liebenswürdigkeit und Leidenschaft auch da noch billigend hervorzuheben, wo die moralische Strenge nur die unverzeihlichste Sünde erblicken kann. Doch wer ihn aus diesem Grunde der Frivolität bezüchtigen wollte, würde sich selber durch diese Härte nur als frivol gegen die Unschuld der Kunst erweisen, welche nicht undankbar die Seite verdammen darf, durch deren geistdurchdrungene Mithülfe allein ihre lieblichsten Werke zum fröhlichen Daseyn gelangen. Vor Allem hielt Goethe deßhalb

durchweg den Glauben feſt, was die Geburt dem einzelnen Menſchen von Anlagen ſpendet, von Trieben und Neigungen einpflanzt, ſey wie die ganze Mitgift der Sinnen ihm nicht etwa als immerdar ſtörender Widerſacher zugetheilt, ſondern enthalte für die eigenſte Perſönlichkeit eben ſo ſehr die wahren Elemente ihres beſonderen Charakters, und ihrer von Jugend auf angewieſenen Richtung und Thätigkeit. Und nur dasjenige Rechte und Gute habe der Menſch auszubilden, das ſeiner Eigenthümlichkeit entſpräche. Dieß Gemäße zu finden, doch nun in ſeinem freien Walten zum vollſten Zuſammenſtimmen mit den berechtigten Zuſtänden der Zeit und Umgebung, mit dem wahren Weſen und Inhalt der Gebiete, denen der Menſch ſich widmet, erfolgreich auszubilden, ſey die Aufgabe aller Erziehung. Nur ſo könnten Ehrfurcht vor dem wahrhaft Befugten und Selbſtſtändigkeit des Charakters zu einem wünſchenswerthen Einklang kommen, und aus der geiſtigen Geſundheit in vollen kräftigen Individuen die regſame Heiterkeit und fördernde Befriedigung zu eigenem und allgemeinem Heil entſpringen. Da bleiben nun allerdings Fehlgriffe nicht aus; der Einzelne iſt dem Irrthum unterworfen; er gibt ſich vermeintlichen Anlagen, falſchen Trieben hin, dem in ſich ſelbſt Rechtloſen ſchenkt er Neigung und Kräfte; ſchmeichelnde Umſtände verlocken, die Leidenſchaft verwirrt ihn, und weit ſchon, ehe er es gewahret, iſt er auf unrechten Bahnen einem Aeußerſten entgegen getrieben, das ihn verderben muß,

Doch auch dann noch ſoll ihm Hülfe nicht verſagt ſeyn. Denn ſtrengt er nur mit wackrem Muthe die urſprünglich rechten Kräfte doppelt an, und weiht ſich in neubeginnendem Leben mit gleich thätiger Liebe den würdigen Zwecken und Zuſtänden, denen er ſich bisher entzog, ſo wird ihm die innere und äußere Wiederherſtellung nicht entgehen, und Irrthum und Schuld ſind ein für allemal ausgelöſcht. Welche Fülle in ſich fertiger Charaktere hat Goethe in dieſem Sinne zu bilden verſtanden; mit feſtem Blick ſind ſie auf's Wirkliche gerichtet, und ob zwar in Beruf begränzt, doch dadurch nur um ſo tüchtiger, was ihnen ſich eignet zu ergreifen, feſtzuhalten und in ſich vollendet auszuprägen, damit Jeder in ſeinem Kreiſe das Gemäße zu leiſten und in behaglichen Verhältniſſen des nöthigen Selbſtgenügens zu genießen durchaus befähigt ſey. Dieſer Beſchränkung gegenüber eröffnet ſich Goethe jedoch gleichmäßig in anderen Charakteren zur univerſellen Ausweitung der inneren Bedürfniſſe, und deren beglückendſten Uebereinſtimmung. Der Gegenſatz von Poeſie des Gemüths und verſtändig geordneter Lebenswirklichkeit ſoll ſich ausgleichen, das Individuum eine Unendlichkeit der Befähigungen in ſich vereinigen und ohne wechſelſeitige Störung reifen und gedeihen laſſen; kein Gebiet der Erkenntniß, kein Kreis der Thätigkeit ſoll ihm undurchdringlich bleiben, und mit dem eigenſten Selbſt das Univerſum enger oder weiter zuſammenzuſchließen, erſcheint als ein unaufgebbares Men-

ſchenrecht. Schon im Werther gährt ſolch ein ſchrankenloſer Trieb, obſchon dieß thatlos in ſich geſchloſſene Gemüth im Kampfe mit der Außengeſtalt all ſeiner vorgefundenen Verhältniſſe, ſtatt ſie umzuwandeln, ſich nur ſich ſelbſt verzehrend ertödten kann. Im Fauſt ſodann erweitert ſich dieſer Streit zur Unermeßlichkeit der Qual und Verzweiflung im vergeblich angeſtrebten Genuſſe, doch mit den Lehrjahren ſchon beginnt an der Breite der Weltzuſtände und ihrer mannichfaltigen Charaktere, wenn auch in abgegränzteren Bezirken, die Erziehung zu jener einklangsvollen inneren Bildung. — Aber der Menſch iſt zum Handeln berufen, und eine wirkungsvolle Thätigkeit fordert die gemeſſenſte Selbſtbeſchränkung. Wer Alles will wird Nichts vermögen. Da ergeht nun der Ruf: prüfe Dich ſelbſt, und was Du am beſten vollbringen kannſt, darauf concentrire Deine ganze Kraft. Selbſt innerhalb der umfaſſendſten Einſicht und Bildung muß der Einzelne ſich auf Einzelnes zuſammenziehn, und wenn ihn ein höherer Geiſt über die engeren Gränzen hinausführt, ſo ſchließe er ſich in jedem Felde den Tüchtigſten an, um in gemeinſamer Eintracht nun erſt mit dem gleichen klarerkannten Sinn das Ganze und Große ins Werk zu ſetzen. Auf dieſe ſelbſtbeſchränkende Gemeinſamkeit in Einſicht, Ueberblick und wirklichem Thun deuten die lebensweiſen Wanderjahre nachdrücklich hin, und hier zuerſt wird im ſcharfen Unterſchiede gegen den befriedigungsungeſtümen Drang alles for-

dernder Jugendwünſche das ergreifende Wort der Entſagung entſchieden über den Menſchen ausgeſprochen. Denn durch Entſagung allein iſt jeder Irrthum abzuſtreifen, jede Schuld zu ſühnen, und ſelbſt die ſchuldloſe Beſchränkung hat die Reſignation zu ihrer ernſten Gefährtin.

Nachfolgende durch die Entfernung vom Druckort veranlaßte ſtörende Druckfehler wird der Leſer im voraus verbeſſern zu wollen erſucht:

Seite 6 von ſo — müſſen iſt Zeile 25 — 28 fortzuſtreichen.
Seite 54 Zeile 17 ſtatt Inſtrumentale lies Inſtrumentalmuſik
— 68 — 15 ſt. Blick l. Blickſt
— 69 — 12 fehlt vor Welch ein
— 104 — 16 ſt. und von l. und ihn von
— 115 — 7 ſt. Ottavio l. Ottavio's
— 156 — 9 u. 10 ſt. kann fortdrängend er die L. kann er die
— 165 — 27 ſt. Weiterſtreiten l. Weiterſchreiten
— 176 — 16 ſt. im l. in
— 187 — 20 ſt. de l. des
— 220 — 10 ſt. Giorgone l. Giorgione
— 221 — 7 ſt. Nachahmung l. Nachahmung der Natur
— 227 — 22 ſt. eniſcher l. techniſcher
— 245 — 22 ſt. Sklavengeſicht l. Sklavengeſicht
— 246 — 8 ſt. Dyck l. Dyk
— 269 — 22 ſt. Meſſingklingen l. Meſſingklinken
— 284 — 10 u. 11 ſt. Gott-entfremdeten l. Gott entfremdeten
— 284 — 26 ſt. hocherhabenen l. hocherhobenen
— 289 — 13 ſt. betroffen l. treffen
— 292 — 4 ſt. volle l. volliſte
— 296 — 4 ſt. entſchlagen l. entziehen
— 300 — 20 ſt. Dann l. Nun
— 315 — 21 ſt. ihm l. ihn
— 324 — 7 ſt. dem l. den
— 325 — 18 ſt. wahres l. wahrer
— 355 — 15 ſt. Verhauen l. Verhauſen
— 368 — 27 ſt. Weiſe l. Weiche
— 369 — 4 ſt. einſt l. eigenſt
— 369 — 22 ſt. grandiöſe l. grandioſe
— 379 — 17 ſt. derem l. deren
— 384 — 6 ſt. verſenkt l. verſinkt
— 400 — 4 ſt. Religion. l. Religion."
— 403 — 4 ſt. trete l. treten
— 405 — 4 ſt. em l. dem
— 406 — 5 ſt. ſt. liebreich l. liebereich
— 422 — 4 ſt. jenes l. jedes
— 435 — 18 ſt. er l. es

Gedruckt: Augsburg, in der Buchdruckerei der
J. G. Cotta'schen Buchhandlung.

Oeffentliche Vorleſungen

über

Gegenſtände der Litteratur und Kunſt,

an

der Königlichen Friedrich-Wilhelms-Univerſität zu Berlin

gehalten

von

H. G. Hotho.

Das Nützliche befördert ſich ſelbſt, denn die Menge bringt es hervor, und Alle können's nicht entbehren. Das Schöne muß befördert werden, denn Wenige bringen's hervor und Viele berufen's.

Erſter Theil.

Berlin,

Verlegt von M. Simion.

1842.

Geſchichte

der

deutſchen und niederländiſchen Malerei.

Eine öffentliche Vorleſung,

an

der Königlichen Friedrich-Wilhelms-Univerſität zu Berlin

gehalten

von

H. G. Hotho.

Sie begreifen nicht, was für einer andern Kultur es bedarf, um ſich zum wahren Kunſtgenuſſe zu erheben.

Erſter Band.

Berlin,

Verlag von A. Duncker.

1842.

Seinen verehrten Freunden,

Herrn Dr. W. Baum

und

Herrn Chr. Keller,

der Verfaſſer.

Wessen hätte ich, bester Baum, häufiger bei Ausarbeitung der nachfolgenden Bogen gedenken können, als Deiner. So nimm dies Buch denn freundlich als Erinnerungsgabe auf. In glücklichen Tagen der Jugend haben wir uns den gleichen Kunstsinn wechselseitig gestärkt und erhoben. Du seitdem hast in Deinem Beruf seltene Anlagen bis zur Meisterschaft entwickelt und durchgeübt. Es würde mein schönster Lohn für lange Bemühungen sein, wenn Du mich in dem meinigen in ähnlicher Art fortgeschritten erachten dürftest.

Dir, wertbester Keller, widme ich diese Blätter noch in anderem Sinn. Deine innere Kunstnatur Dein sicherer Blick, Deine reine Begeisterung, die nur das Echte verstehn und ergreifen kann, sind mir in späteren Jahren ein Leuchtern und Trost gewesen. Du hast mir das Wort „Ursprünglichkeit" lebendig gemacht. Und vor Allem in Dei-

ner eigenen Kunſt haſt Du mir durch langjährigen Umgang, gemeinſchaftliches Sehn, Bewundern oder Verwerfen den ſchlummernden Sinn für jenes Wunderreich der Farbe erſchloſſen, für welches Dich vor Vielen der Genius mit dem begabten Auge geſegnet hat. Für das überhaupt, was ich Dir ſchuldig geworden bin, ſuche den tiefempfundenen Dank in dieſen Blättern. Wie ſie auch ſein mögen, ſachlicher wüßt ich ihn doch nicht auszuſprechen.

Wenn aber nur Wenige mit uns übereinſtimmen wollen, dann werthe Freunde, laßt uns, einer herrlichen Vergangenheit und beſſeren Zukunft gewiß, das um ſo kräftiger feſthalten und durchkämpfen, was wir ſeit jeher als unvergänglich und wahr erkannt.

Der ſeit längerer Zeit ausgeſprochene Wunſch, eine Auswahl meiner öffentlichen Vorleſungen durch den Druck verbreitet zu ſehn, hat mich vor einigen Jahren veranlaßt, einen kleinen Theil der nachfolgenden Bogen als „Einleitung in das Studium und die Geſchichte der deutſchen und niederländiſchen Malerei“ in dem Athenaeum (Nürnberg, bei Bauer und Raspe) erſcheinen zu laſſen. Ein wenig korrekter Druck und das baldige Aufhören dieſer Monatsſchrift machten einen neuen Abdruck wünſchenswerth. Die Durchſicht jedoch verwandelte ſich bald in eine gänzliche Umarbeitung, und ſo iſt allmälig ein Werk entſtanden, deſſen erſten Band ich hiermit übergebe. Ein zweiter, der die ſpecielle hiſtoriſche Darſtellung enthält, wird noch in dieſem Jahre erſcheinen.

Berlin, im April 1842.

Druckfehler.

[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]
—	[illegible]	[illegible]	[illegible]
—	—	[illegible]	[illegible]
[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]
[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]

Erste Vorlesung.

[illegible]

Dilettantenverwechslung des Dichterischen und Malerischen ausgewählt, oder die vorhandene Wirklichkeit und Natur in nüchterner Treue copirt, und durch prosaische Verständlichkeit den Unverständigen nahe gerückt, und durch empfindsame Zuthat empfindungsreich gemacht. Daher nirgend eine innere Größe, nirgend Freiheit, nirgend ein Sieg. Regelrechte Lösung für echte Probleme, Lahmheit für Waams, flaue, farbenberaubte Harmonie für Reichthum, Saft, und durch den Muth der Gegensätze errichteten Einklang der Farbe; kleinmeisterliche pinselnde Behandlung für geistlose Virtuosität, beschränkte Convenienzen der Schule für volle Wahrheit und ganze Kunst. Und fährt das größere Publikum noch fort, von allen Ecken und Enden her Beifall zu klatschen, so wird dieß unbestreitbare Zujauchzen nur dadurch erklärlich, daß die gleiche Schwächlichkeit des Sinns und Weichlichkeit des Gemüths zur Zeit überhaupt gestärkt, und Jene die wohlfeile Geschicklichkeit besitzen, über alle die liebbedürftige Armuth zu verbreiten, welche, je weniger sie in ihrem kleinen Vermögen hinter sich hat, tauschbare Augen und kaufbare Herzen um desto vollständiger befriedigt. Dies offene Wort auch jetzt noch zu wiederholen halte ich, obschon die Nothwendigkeit weniger dringend mehr dazu auffordern mag, dennoch für eine unerläßliche Pflicht, von deren Erfüllung mich selbst die Gewißheit nicht zurückbringen kann, daß man mir, nach beliebter Art, Persönlichkeiten, Parteilichkeit, ungerechtfertigten Widerwillen oder sonstige falsche Motive als geheime Gründe unterlegen wird. Ich gehöre aber nicht zu den Schwachen, welche in mißverstandener Toleranz, heute, weil es so Mode ist, geringachten, was sie gestern, weil es Mode war, über alles erhoben, und, wo es um die Sache zu thun ist, sich um Meinungen kümmern. Mein Bekämpfen der Düsseldorfer Richtung fällt schon mit deren frühestem Entstehen zusammen, und ging aus der noch heute festen Ueberzeugung hervor, daß wer in die echte Kunst finden wolle und könne, ohne den unausgleichlichen Widerspruch ohnmöglich im Stande sei, in denjenigen Kreisen mit innerstem Verständniß heimisch zu werden, in welchen die

Malerei ihre tendenziösen Blüthen trieb, und ihre schönsten Früchte ansetzen ließ. Ich will mich daher in dieser Polemik auch nicht mit dem relativen Unterschiede des „besser und schlechter" begnügen, sondern den directen Gegensatz von wahrer und falscher Kunst ausdrücklich ausgesprochen haben. Zugleich aber sollte weder früher noch jetzt auch [illegible] in dieser Entgegenstellung den einzelnen mit klarem Sinn und treuer Liebe in jener Schule verbundenen Meistern und Schülern ein persönlicher Vorwurf gemacht sein. Viele von ihnen sind voll Anlage, voll Lust für ihre Sache, von redlichem Streben, sie wollen nicht täuschen, und wider besseres Wissen, weil sich die Menge gefällt, den Schein für die Sache geben. Sucht ich aber von den Schwächen ihrer Zeit zu befreien, können sie nur die unzulänglichen Fähigkeiten, diese Mängel vollständig und allgemein auszufüllen, und werden, wenn es zum Urtheilen kommt, mit dem für sie ungünstigsten Resultat erreichen, durch den falschen Ueberdruß an ihren Werken die Kunst wie das Publikum unbewußt in einer falschen Weise gesunderter Anschauung und gesteigerter Ausführung zurückgeleitet zu sehn.

Man denke nur einmal an ziemlich verschiedener Würdigung der Bilder und Blättern zwischen Lessing Ruisdaal's, Turner's, Koch's, Potter's, Teniers' und anderer ähnlicher Meister auf. Der einzige Zeit habe ich zufällig selber das Geheimniß im [illegible] einem [illegible] [illegible] vernehmen müssen. Im Saale der Akademie zu Düsseldorf waren an dreihundert Gemälde der Schule ausgestellt, zum Theil die vorzüglichsten. Diesen Bildern gegenüber hing an einer langen Wand in [illegible] [illegible] der [illegible] Rest der alten Düsseldorfer Sammlung, Rubens' Himmelfahrt der Maria. Eine der großartigsten Schöpfungen. Keinem Augenblick, die glücklichste Composition in Anordnung der Gestalten, und Vertheilung der Massen, die harmonische und doch gedrungene Zeichnung; die lebendige Bewegung der Situation; der leidenschaftliche Ausdruck; Anmuth, ganze Spiel der Farbe in Farben und Formen mit [illegible] Wagniß [illegible] Kraft und Licht in unglaublichem Ein-

klange. Unten im Bilde das Grab der Maria, ein Theil der Jünger und Weiber umher, die Vordersten hineinschauend, hineinstarrend, dahinter Andere herzudrängend, Alle bewegt in voller Energie des Innern wie der Gestalt; in einer anderen Gruppe die übrigen Jünger im Drang der emporgerissenen Seele mit ausstrebendem Blick und Armen der Emporgetragenen sich nachsehnend; und dieser ganze untere Theil zu einem bewegt lebendigen Kreise von Figuren in sich beruhigt abgeschlossen, von unendlicher Macht, Fülle und Harmonie des Ausdrucks, der Färbung und Zeichnung. In gleichem Grade gehört die Beleuchtung, indem von oben aus dunklen Wolken Lichtstrahlen hervorbrechen und auf die Gruppe am Grabe niederfahren, zum Schärfsten und Gelungensten. Den mittleren und oberen Theil füllt Maria aus, halb sitzend, halb getragen von Wolken, im Kranze Engel umher, von einer lieblichen Schlankheit der Formen und Gewandung, von einer leuchtenden Grazie des Colorits, die Correggio nicht übertroffen hat; und ringsum eine Duftigkeit, und das Ganze in einer Klarheit und Ruhe, wie sie nur Rubens zu eigen ist. Dabei noch in Allem und Jedem der Rubens'sche Schwung, das Hinströmen und Fluthen der Gestalten, das feurige Gemüth und im höchsten Sieg einer fertiggewordenen Schöpfung und Vollendung. — Es läßt sich nicht beschreiben, in welchem Maaße die heutigen Gemälde zusammt dagegen versanken. Zwar entbehrten sie nicht jeder Art des Verdienstes. Viele waren von schätzbarem Vermögen. Aber das Widerstrebende der Draperien und der kleinen Schwünge der Zeichnung brachte sie nichts desto weniger arg darnieder. Dennoch wird meist von Jenen, welche die leichtfertige abgekämmte Farbenharmonie, die rafaelische Correctheit der Form, die blosse Regelrechtigkeit der Gewandung, die Anmuth der Einfachheit, die zarteste schwärmerische Innigkeit so hoch stellen, Rubens ein extravaganter Geist gescholten, derselbe Rubens, der von der allerzartesten Lieblichkeit an, bis zu jener äußersten Gewalt hin die ganze Scala des Ausdrucks in Farbe, Form und Zeichnung durchzuspielen und in Zusammenklang zu halten mächtig blieb.

Man sollte jedoch nur vor Gemälden selbst von Malern sprechen. Aber auch vor den Bildern bliebe noch eine große Schwierigkeit der Verständigung. Die echten Kunstwerke wenigstens können den meisten heutigen Beschauern dasselbe zurufen, womit der Geist den Faust von sich abschreckt:

Du gleichst dem Geist, den du begreifst,
Nicht mir!

Jeder faßt und liebt in Kunstwerken nur, was ihm homogen ist, und je beschränkter er selbst, desto enger bleibt der Kreis dessen, was er liebt und versteht. So fand ich z. B. vor wenigen Jahren in der Haager Gallerie in einer verlorenen Ecke eine Kreuzesabnahme aus der Cölnischen Schule, ein Bild von ebenso reinem Ausdruck als geistreicher Ausführung, und befragte den Custos um dieses, wie es schien, wenig geschätzte Werk. „Ach!" antwortete der alte liebenswürdige Mann in seinem holländischen Deutsch mit wegwerfendem Blicke: „dat haben's aus Brüssel, das ist ein antikisch Bild!" Es war ihm zu alterthümlich. Denn seine durchgebildete feine Kennerschaft und Freude hatte sich ganz auf die holländische Schule und Meister des siebenzehnten Jahrhunderts, auf Rembrandt, Paul Potter, Adrian v. Ostade, Jan Steen, Metsu, Franz Mieris u. s. f. concentrirt. Der größte Theil heutiger Kunstliebhaber macht es seinerseits wieder mit diesen herrlichen Kleinoden auf ähnliche Weise. Wie viele sonst ganz gebildete und empfindungsvolle Leute, die es sehr schlimm deuten würden, wollte man ihnen Geschmack und Sinn absprechen, stehen nicht etwa nur vor dem alten Dombilde zu Cöln, oder der Eyckischen Anbetung des Lammes zu Gent, und der Rubens'schen Kreuzesaufrichtung und Abnahme vom Kreuz in der Cathedrale zu Antwerpen, sie verweilen ebensolange vor den scheinbar unansehnlichsten Gemälden, vor einer Kuh von Paul Potter, einem Reiterstück von Wouwerman, ohne nur eine entfernte Ahnung von dem zu haben, was eigentlich diese Werke Unsterbliches haben. Ihr Auge aber ist nicht deshalb für diese Vorzüge verschlossen, weil in deren Bewußtsein ein breiter Vorrath fehlender Kenntnisse

nothwendig wäre, sondern aus keinem andern Grunde, als weil jene Meister wirkliche Künstler waren. Es herrscht in dieser Rücksicht ein Tumultuum in unserem ganz hellen Köpfen, ein oberflächliches Hinwegsehen über die bedeutendsten, künstlerisch wie menschlich zugänglichsten, anziehendsten Werke, und eine entgegengesetzte Begeisterung für das Mittelmäßige und Leere, die man häufig muß beobachtet haben, um das Factum für richtig halten zu können. Vor Namen freilich wie Raphael, Titian, Correggio, Rubens, Ostade, Teniers beugen noch Viele großen Respect, und wurden ihn auch wohl vor van Eyck, Hemling, Schorel, Quintyn Metsys u. s. w. bezeigen, wenn diese Namen allgemein bekannter und berühmter waren. Hätten sie aber den Muth, aus offenem Herzen zu sagen, wie's ihnen ums Herz ist, die Meisten, mein ich, griffen bei freier Wahl sicherlich nach den beiden Teniers, oder den Söhnen Ostades, dem kranken Rathsherrn, und anderen Kränklichkeiten mehr, nach einer Kirchgängerin, einem Falkenknaben und dergleichen Bildern, die sich ein großes Publicum erworben haben, und jetzt auch zu eleganten Stickmustereien und Fensterverfätzen sich höchst geeignet zeigen. Andere wieder haben für die Werke der früheren Jahrhunderte allerdings ein Interesse, aber theils des eigenen Besitzes, theils der historisch critischen Kennerschaft. Mit dem innersten Geiste jedoch, mit voller Kunstbefriedigung sind sie nicht dabei, oder bezeugen vorzugsweise gerade zu dem Mittelmäßigeren auf jeder Stufe eine bevorzugende Vorliebe. Und sollen sie nun Rechenschaft geben über den Werth oder Unwerth neuester Producte, den großen älteren Werken gegenüber, so wissen sie wenig beizubringen. Ja wenn sie aufrichtig wären, sie kämen oft genug in ein übles Gedränge, denn auch ihr eigenster Geschmack zöge sie nach der Seite dessen, was die Gegenwart liebt, obschon sie es klüglich erst anzuerkennen und zu loben wagen, wenn sie sich nicht mehr durch ein derartiges Lob vor der Menge zu compromittiren fürchten müssen.

An allen Ecken ist wenig verloren. Wenn nun aber wieder

Andere, dem besten Sinne und Willen zum Trotz, sich dennoch vergeblich bemühn, in die älteren nicht unwichtigen Werke sich hineinzudenken, und deshalb von Neuem wieder auf das Schwache, das um sie her gilt und geschieht, als auf einen Kulminationspunkt zurückgewiesen werden, so möcht ich als Hauptgrund einen allgemein verbreiteten Irrthum voranstellen.

Mag man es Wort haben wollen oder nicht, heutigen Tags herrscht die seltsame Prätension, jeder könne, wie er eben geht und steht, mit seinen alltäglichen Interessen und Augen, mit halbem Gemüth und schiefem Raisonnement über unmittelbar jedes Kunstwerk sagen und urtheilen. Wenn sich nicht Kirche und Staat, Religion und Philosophie, überhaupt die höchsten Gebiete des Lebens und der Erkenntniß in dem gleichen Falle befänden, Keiner würde die Widersinnigkeit dieses Dünkels für möglich halten. Ich möchte zwar denen nicht zugezählt sein, welche das protestantische Mündigkeitsrecht geschmälert wissen wollen, aus eigenem Innern und freier Ueberzeugung das zu schöpfen, was dem eigenen Innern als gut, schön, wahr und verpflichtend gelten soll. Jemehr aber der Mensch dies heilige Recht in Anspruch nimmt, um jemehr auch muß er bemüht sein, die Schranken seiner zufälligen Individualität zu durchbrechen, und das Einzelne, das uns bei den täglichen Lebensverwicklungen als Letztes gilt, fahren zu lassen, damit er in die Tiefe dessen hinabsteigen könne, was in allen Gebieten das wahrhaft Bewegende ist. Wir dürfen in dieser Rücksicht das gewöhnliche Wissen und Wollen einfach als das, dem Inhalte wie der Form nach, endliche Bewußtsein bezeichnen. Wenigstens möchte schwer zu läugnen sein, daß wir dem Gehalt nach beschränkte Empfindungen in unserem Herzen hegen, die selbst auf das Göttliche in falscher Weise gerichtet sind, und daß es in gleicher Art ein Anschaun gibt, das nur an der täuschenden Oberfläche der Dinge und Zustände hinstreift; Wahrnehmungen und Vorstellungen, welche, indem sie das innerste Wesen der verschiedenen Erscheinungen nicht treffen, nur nach dem äußeren Scheine gebildet sind; Gedanken, Urtheile und Schlüsse, die nur aus den

unwahren Vorausſetzungen ſolch eines Empfindens und Vorſtellens entſpringen. Dieſer doppelt endlichen Welt gegenüber haben wir uns deshalb ein Empfinden und Anſchaun, Vorſtellen und Denken zu erwerben, das wahrhaftiger Art iſt, weil es die Naturdinge und menſchlichen Verhältniſſe in einem anderen Lichte, im Lichte der Wahrheit ſelber, erblickt und auffaßt. Für ſolche Vertiefung iſt zweierlei unumgänglich nothwendig. Die innere Sammlung aus der theoretiſchen und practiſchen Zerſtreutheit im Endlichen, und die reinigende Umwandlung unſeres gewöhnlichen Bewußtſeins und Wollens. Denn ihrer Wahrheit nach betrachtet und vollbracht bleiben dieſelben Gegenſtände, wie die Formen des Wiſſens und Handelns, nicht mehr im Vergänglichen ſtehn, ſondern verwandeln den gleichen Gehalt, daſſelbe Anſchaun, Vorſtellen und Denken zu etwas in ſich Unendlichem und Ewigem. Dieſe Umwandlung iſt es, welche vor Allem durch die Schönheit der Kunſt, die Wahrheit der Religion und freie Erkenntniß der Wiſſenſchaft zu Stande kommt, und eben dadurch ein dem täglichen Getriebe, dem Irrthum des Fürwahrhaltens und Zufall des Begehrens fremdes Gebiet hervorgehen läßt.

In Rückſicht auf Religion und Cultus geſteht jeder geſunde Menſchenſinn viele Forderungen unmittelbar zu. Jeder weiß, es ſei nicht umſonſt für den Dienſt des Herrn ein Sonntag eingeſetzt. Wir ſollen zu Gott nicht mit der Zerſtreuung der Gedanken, Wünſche und Vorſtellungen beamten, ſondern einen Feiertag halten der Hand wie des Gemüths, eine Entlaſtung vollbringen der Seele, und eine Erhebung aus dem, was nichtig iſt, zu dem, was ewig lebt, und ewiges Leben giebt. Nur wer wird meinen wollen, daß er eine wahrhafte Vorſtellung von Gott in ſich hervorzubringen im Stande ſei, wenn er nicht die Anſchauungen und Vorſtellungen von ſich abthut, die nur im Endlichſten ihr relatives Gelten behalten. Die Religion ſchließt ſich zwar zu allgemeiner Verſtändlichkeit den Formen unſeres gewöhnlichen Vorſtellens an; ſie ſpricht von Zeugung und Empfängniß, Vater und Sohn, Geburt und Tod, Liebe,

Zorn und Gnade, Recht und Gericht; sie muß aber ebensosehr, um daraus ein Gefäß für Gottes Wesen und Leben zu machen, diese Formen wie deren Inhalt schlechthin umändern, steigern, und über die alltägliche Bedeutung hinaustragen. In solcher Wandlung, welche der neue Gehalt bewirkt, wird uns gerade das in anderen Kreisen Selbstverständliche zum Mysterium und Wunder, und nur dem Sinne dieser Umkehr und Metamorphose nicht mit unbefangenem Glauben oder tiefdringendem Verständnis zu folgen weiß, für den bleiben die dargebotenen Vorstellungen, vornehmlich um dieser sonstigen Selbstverständlichkeit willen, ein unentwirrbares Geheimnis, oder er lehnt sie als eine Sache des Aberglaubens von sich ab, welcher dem gesunden Menschenverstande widerspreche. Der religiöse Glaube soll und muß aber der wohlweisen Klugheit und Werktagsvorstellung entgegentreten. Denn die Erhebung derselben aus der Beschränktheit zum Unendlichen und Wahren ist der wesentliche Beruf der Religion, den sie durch solche Umwandlung allein zu erfüllen vermag.

Für die Philosophie treten in ihrem Kreise die ähnlichen Bedingungen ein. Auch sie hat es einzig und allein mit der Wahrheit, mit dem seiner selbst bewußten, schaffenden und erhaltenden Grundprinzip aller Dinge zu thun. Die selbstbewußte absolute Vernunft denkend zu erkennen und als Wahrheit zu erweisen, ist das Geschäft jeder echten Metaphysik. Und wie die Religion sich nicht mit der bloßen Vorstellung dessen, was Gott ist, genug sein läßt, so begiebt sich auch die Philosophie an das Werk heran. Sie durchmustert die ganze Natur, das menschliche Wissen und Wollen, die wahren Gesetze der Sittlichkeit in Familie und Staat, die geschichtliche Entwicklung dieser Gebiete u. s. f. Der Einsicht in einen so reichhaltigen Inhalt vergönnt sie es dann nicht, sich, als profane Weltweisheit etwa, in selbstständigem Genügen von der Erkenntnis Gottes loszulösen, sondern sie macht es sich zur höchsten Aufgabe, zu erzeigen, in wiefern die Wirklichkeit der vernünftig organisirten Natur und menschlichen Welt im eigensten Wesen und Willen Gottes begründet sei. Damit aber setzt auch sie,

gleich der durch all unser Vorstellen und Handeln hindurch grei-
fenden Religion, das seiner sonstigen Erscheinung nach Endliche
in lebendige Verbindung mit Dem, was sie als das Unendliche
erwiesen hat, und streift in dieser consequenten Vermittlung von
Gott die falsche Abstraction bloßer Jenseitigkeit, von den
Dingen und dem Wissen aber die Begrenzung ab, nur nichtig
und vernunftlos zu sein. Daß ein so großartiges Unternehmen
nicht ohne die innerste Concentration und Vertiefung des Gei-
stes zu beginnen und durchzuführen sei, liegt für jeden am Tage.
Schwieriger dagegen ist die Umwandlung einzusehn, der sich
unser sonstiges Denken unterwerfen muß, wenn es nicht, statt
sich die echt philosophische Wahrheit in denkender Ueberzeugung
zu entwickeln, nur die geläufigen Trivialitäten mit dem äußeren
Anschein systematischer Gründlichkeit wiederholen will. Was in
der Religion Mysterium und Wunder bleibt, wird in der Phi-
losophie das Speculative, das in seinem dialectischen Kampf
gegen die endlichen Einseitigkeiten des Verstandes dieß beschränkte
Denken ebensosehr von seinen Irrthümern reinigt, als es den
Inhalt desselben zu seiner eigentlichen Wahrheit erhebt. In die-
sem Geschäft aber ergeht es der Philosophie, dem gewöhnlichen
Bewußtsein gegenüber, schlimmer noch als den Vorstellungen der
Religion. Der bornirte Verstand glaubt sich, weil er sich als
Denken von Hause aus schon mit der Philosophie für gleichbe-
rechtigt ansieht, zu keiner Umgestaltung seiner gewohnten Funk-
tionen und lang geübten Verfahrungsart verpflichtet, und sucht
sich, während er die speculativen Resultate als täuschende Mo-
dificationen von sich weist, zugleich dem Untergange, der ihm
von Seiten der Dialectik droht, durch die Klage über kleinliche
Spiegelgefechte und niedrige Sophistik zu entziehn.

Dennoch, verglichen mit Religion und Wissenschaft, ist das
Loos, welches die Kunst heutigen Tages in Bezug auf das All-
tagsbewußtsein trifft, noch bei weitem precärer. Wo sie auf
ihrer wahren Höhe steht wird auch ihrem frohen Blick offen-
bar, was dem gewöhnlichen Sinne ein verhülltes Geheimniß ist,
die ewige innere Bedeutung Gottes, wie der natürlichen und

menschlichen Welt. Nun wendet sie zwar in ihren Darstellungsarten auch nur das uns Gewohnteste an, und scheint sich, je tiefer sie die Wirklichkeit erfaßt, um so weniger von deren Außengestalt zu entfernen, dies Alltägliche aber schafft sie zu einer so wahrheitsklaren innern und außern Vollendung um, daß es gerade aus diesem Grunde dem Hausverstande schwerlich fällt, in solchen Werken die Anschauung in sich unendlicher Gestalten, Begebenheiten und Handlungen vor sich zu haben. Das gewöhnliche Bewußtsein erkennt darin nichts als das ihm Gewohnte, d. h. nichts Weiteres, als immer nur vereinzelte Züge und Gestalten, begrenzte Begebnisse, Zufälle und Wirkungen. Mit der Innigkeit derselben auf ihre eigenste Wahrheit, mit der belebten Einigung jener innersten Wesenheit und deren individuellen Erscheinung, mit der Schönheit des Wahren weiß das der Kunst fremde Auge und Gemüth sich in keiner Weise abzufinden. Und doch dankt nur dieser freie Einklang jedem Werke der Kunst den Athemzug jener Unendlichkeit ein, die auch den scheinbar endlichsten Gegenstand und Inhalt mit einer neuen Gestalt und Seele zu einem neuen höheren Dasein begeistigt. — Solch ein Werk in nur bloßer Menschenhand und irrend dumpfen irrenden Sinnen, mit gelenkter Absicht und geübter Geschicklichkeit weder aus Licht zu formen noch zu gewinnen. Wie zur Production bedarf es zur Wiederauffassung eines ungewöhnlichen Genius und göttlichen Funkens. Wer diesen nicht in sich trägt und anzufachen weiß, dem wird die Schönheit, in je reinerer Glorie sie vor ihm steht, zu einem um so verschließenderen Zauberreich. Das erste Mittel um das vergessene oder nie gehörte Entzifferungswort zu finden, das den Eingang öffnet, ist auch hier wieder die innigste Sammlung des Geistes. Auf diese Vertiefung gebührt, wie der Religion und Wissenschaft, auch der wahren Kunst ein voller Anspruch. Wo finden wir aber heutigen Tages im Großen und Ganzen bei der Zerstreuung der Interessen und Flüchtigkeit des Anschauns noch eine Ehrfurcht der Seele und des Auges. Wer hat noch irgend Lust, seine beschränkte Persönlichkeit, und mag sie auch

noch so wenig werth sein, hinzugeben, um ein Kunstwerk, und sei es das Unvergänglichste, ganz in sich aufzunehmen. Alles soll sich nach unserem Naturhalten bequemen: es soll uns unmittelbar ansprechen, sonst sprechen wir unmittelbar ab. Deshalb verschreit der Alltagssinn die bunten Schöpfungen der Phantasie als Mährchenspiel der Thorheit, und wendet sich mit nüchterner Vorliebe zu jenen Werken hinüber, die ihn nur in seiner eigenen Mundart anreden, und keine andere Fassungsgabe zu fordern brauchen, als für den Abdruck einer oberflächlichen Tageswelt nöthig ist. Was diese bietet verstehen Alle, und finden sich darin behaglich. Denn vor dem Halben und Leeren in der Kunst braucht die Halbheit nichts an sich umzuprägen, und sich durch nichts zu ergänzen. Weswegen überdauert auch diese Bemühung? Ist doch die Kunst in unsrer Zeit für die Meisten nichts anderes mehr, als die Sache bloßer Unterhaltung. Eine Abspannung von Arbeit und Mühe, eine Zerstreuung bei Sorge und Kummer, ein Vergnügen, um deßwillen wir uns nicht über unsere angewohnten Vorstellungen, unsere Altklugheit und Vorurtheile der Mode hinausheben wollen, sondern das uns umgekehrt nur dann genießbar wird, wenn wir ganz in der Bequemlichkeit unsrer particularen Ansicht und Sinnesart verbleiben dürfen. Rang, Stand, Reichthum, der Zwang geselliger Conventionen, und wenn es hoch kommt, Tugend und Schönheit sind Autoritäten, vor denen wir uns wohl noch beugen; der Genius der wahren Kunst nicht. Mit der Ehrfurcht aber geht die Sammlung verloren, das Große zu fassen, und die Tiefe, es zu ergründen. Denn wenn nun auch die strengen Moralisten kommen, und der Kunst ihren besten Respect zu bezeigen meinen, indem sie durch sie gebessert sein wollen, d. h. wenn sie von ihr erheischen, was weder ihres Amtes ist, noch ihr Zweck werden darf, oder wenn die Frommen das Schöne verpönen, weil es die Erbaulichkeit nicht bieten mag, in der es die Magd der Kirche bleiben würde, so ist der Standpunkt im Grunde derselbe, nur die Ansprüche haben sich verändert. Es geht immer nur die Naivetät vor sich, von der Poesie der

Kunst zu fordern, sie solle prosaisch sein: ein Widersinn, dessen sich die ernsthaften Leute nicht schuldig zu machen wünschen möchten, kennten sie nur einmal im Leben sehn, wie wunderlich dadurch sie vor unbefangenen Augen sich ausnehmen.

Was aber das eigentlich Prosaische im Unterschiede von Schönheit und Kunst dem Grundcharakter nach sei, dies näher zu verdeutlichen muß einem andern Orte aufbehalten bleiben. Zur unseren Zweck wird die Andeutung genügen, daß die prosaische Vorstellung das gerade einseitig trennt, oder nur in relative Beziehungen bringt, dessen ursprüngliche Einigung zu ein und demselben organischen Ganzen allein das Poetische und Kunstgemäße ausmacht.

Die prosaische Sinnesweise sieht sich einerseits rings nur von in sich selbst bedeutungslosen Einzelnheiten und Aeußerlichkeiten umgeben; weshalb sie nun auch für tiefere Erscheinungen die Gabe verliert, das Edle und Wahre, wo und wie es irgend lebendig sich aussprägen mag, zu erblicken. Andrerseits ist der prosaische Sinn nur auf das Innerliche und Allgemeine, mag es in noch so individuellem Dasein vor ihm stehn, auf das Gesetz in allem und jedem gerichtet, das er sich nun, abgesehen von dieser lebendigen Wirklichkeit, zu Kategorien, Sätzen und Beziehungen des Verstandes befestigt, oder in Form des dialectischen und speculativen Denkens zur Erkenntniß bringt. Drittens endlich kommt das Prosaische dann zum Vorschein, wenn die gesetzliche Ordnung der Dinge und Verhältnisse so durchgängig als fertige äußere oder innere Norm gewußt und ausgebildet ist, nur ihr allein praktisch und theoretisch so ausschließliche Macht und Gültigkeit zugetheilt wird, daß die besonderen Situationen, Charaktere, Vorfälle, Handlungen, mit welchen dies Gesetzliche in den concreten Zuständen seiner Wirksamkeit sich verflechten muß, nur einen beiläufigen Werth bewahren, und beide Seiten, statt in ursprünglicher Verwebung ein unzertrennliches Leben zu sein, vielmehr äußerlich geschieden bleiben, und nur in diese oder jene Beziehung auf einander gebracht erscheinen.

In dem zweiten der angedeuteten Falle befindet sich jede streng wissenschaftliche Auffassung; in dem dritten das practisch Gute im weitesten Sinne des Worts, und die religiöse Vorstellung; in allen dreien, was wir die Prosa der Alltäglichkeit zu nennen gewohnt sind. Die Wissenschaft hebt aus der gesammten Wirklichkeit der Natur und des Geistes nur die innersten Prinzipien, welche in ihrer ideellen Allgemeinheit für die Anschauung, Vorstellung und Empfindung nicht vorhanden sind, heraus, um sie dem denkenden Verständniß und der beweisenden Entwickelung zu überliefern. Das practisch Gute seinerseits führt zwar die inneren Zwecke zu bestimmter Wirklichkeit aus, so daß es ihm an lebendiger Gegenwart keineswegs fehlen kann. Wie aber im Practischen während der Thätigkeit des Vollbringens Menschen und Dinge, Zustände und Verhältnisse, so weit sie zu nutzen sind, der Natur der Sache nach müssen zu dienlichen Mitteln herabgesetzt werden, so bleibt nun auch in dem vollbrachten Zweck das Gute, als der wesentliche Inhalt, in solchem Maaße berechtigt, daß die individuelle Form und Gestalt dagegen als unwesentlich zurücktritt, und nicht, wie im Schönen und der Kunst, zu dem gleichen Werthe ihres Inhalts, mit dem sie Eins ist, erhoben wird. Die Religion wiederum verfährt gleichfalls in ihrem theoretischen Felde um somehr auf ähnliche Weise, je mehr sie überhaupt von dem Unterschiede Gottes und der irdischen Wirklichkeit ausgeht. Nun bringt sie wohl Beide in Verhältniß und ist sie zu vermitteln bemüht, die vollständige Ausgleichung jedoch verlegt sie aus der diesseitigen Welt und deren individuellen Gegenwart in ein Jenseits hinüber. Damit scheidet sie aber, um Gott allein die Ehre zu geben und Geistiges und Sinnliches, Geschorf und Scharfer nicht in einander aufgehn zu lassen, gerade dasjenige, um dessen Einigung es der Kunst zu thun ist. — Ihre eigentliche Anhöhe jedoch findet die Prosa des Anschauns und Vorstellens, der Empfindung, des Denkens und Handelns erst in dem bittern Ernst und den Geringfügigkeiten des Alltagslebens. Die Alltäglichkeit nämlich bewegt sich theilweise in schlechtweg bedeutungslosen Ereignissen und Lagen,

und concentrirt nun auch unsere Wünsche und Zwecke auf das an und für sich Gleichgültige und Inhaltsarme, das sie nur fälschlich als interessereich und gehaltvoll vorspiegelt. Anderentheils kann sich die prosaische Ordnung der Welt in ihrem gewöhnlichen Laufe nur dadurch aufrecht erhalten, daß in Familie und Staat, Recht und Moral, Stand und Beruf, Geselligkeit, Arbeit, Benehmen und Aeußerungsweise die allgemeinen Bestimmungen in's Bewußtsein treten und sich zu gesicherter Herrschaft vollgültig entwickelt haben. Wobei denn vornehmlich der Verstand allein in Thätigkeit zu setzen ist. Diese Macht nun kann die verständige Regulirung aller Zustände nur durch die Unterwürfigkeit bekunden, in welcher sie Individuen und Sinnesarten, die vielfach verzweigten besonderen Verhältnisse und einzelne Handlungen zu halten weiß. Dann steht aber das Wesentliche und Allgemeine als eine von Hause aus abgemachte Welt von Grundsätzen, Vorstellungen, Gefühlen und Pflichten, von Formen der Mode, von Vorurtheilen des Herkommens und Uebereinkünften des Gebrauchs allseitig geordnet da. Durch sie ist dem lebendigen Individuum seine Richtschnur in jeder Rücksicht gegeben, und je kleiner der Kreis wird, in welchem es sich noch allenfalls selbstständig bewegen darf, um so mehr muß es sich beeilen, seine ursprüngliche Natur, wenn sie eine eigene Welt neuer Zustände aus sich zu schaffen getrieben ist, gegen das fügsame Einrangiren in die vorhandene Norm zu vertauschen. Das eben ist, vom Standpunkte der Kunst aus gesehn, das Unerquickliche und Leblose an der Prosa der Wirklichkeit, daß in ihr außer den kleinen Empfindungen, Heimlichkeiten und Privatgeschichten der Willkühr, nichts mehr als selbstständige Hervorbringung bestimmter Charaktere, überhaupt als eine Welt erscheint, die ohne den Muth, die Leidenschaft, Kraft und Geschicklichkeit gerade dieses Individuums nicht da sein könnte. So ist für keine Sache, keine That, keinen Zustand eine rege Begeisterung, ein neuschaffendes, frisches Interesse, eine Energie der ganzen Seele vorhanden, alles ist eigentlich schon abgemacht, und braucht nur immer in gewohnter Art von Neuem wieder

angewendet zu werden. Nur die freie Selbſtändigkeit aber, wenn ſie ſich gegen das Herkömmliche behaupten will, bleibt, ſelber proſaiſch, nur Raum für regelloſe Verkehrtheiten und bizarre Irrungen der Laune übrig.

Solch eine Proſa iſt nothwendig, aber das Gegentheil aller Poeſie. Wie ſehr dieß der Fall ſei, erhellt ſchon daraus, daß in Deutſchland, wo beſonders eine proſaiſche Weltanſchauung die geſammte nationale Sinnesweiſe, Wiſſenſchaft, Religion, Staat, Kirche und Familienleben, als Ausklärung des gemeinen Menſchenverſtandes, durchdrungen hatte, ſich Poeſie und echte Kunſt ſeit dem letzten Viertel des vorigen Jahrhunderts nur ſtets im Sturm und Drang gänzlicher Umwandlungen der Geſinnung und Vorſtellungsarten Bahn brechen konnte. Ich will nur an Klinger und Lenz, Goethe, Schiller, Tieck, die Schlegel, Novalis und Andere erinnern. Heutigen Tags aber ſteht es noch ſchlimmer. Die Proſa hat ſich noch ſchärfer durchgearbeitet, von den Anſchauungen und der Empfindung, wie die Kunſt derſelben bedarf, noch weiter entfernt; ſie wird noch vollſtändiger von Kindheit an eingeſogen, und wo ſie nicht vorhanden iſt, mit Mühe und Fleiß hineingebildet. Deſſenohngeachtet wollen die Wenigſten für das Verſtändniß der Kunſt und den Genuß ihrer Werke jene Umwandlung in ſich vollbringen, die ſie doch in Bezug auf jedes andere Gebiet nothwendig erachten würden. Es iſt nicht ohne mannichfache Erfahrungen zu glauben, wieviel die proſaiſche Nüchternheit und der vornehme Dünkel in ihren Forderungen an den Künſtler ſich gerade auf das baare Gegentheil deſſen zu gute thun, was die Kunſt erſt als Kunſt geeignet macht. Und dennoch iſt die Verſtändigung mit ihr zu keiner Zeit faſt verbreiteter geweſen. Hier aber verbirgt ſich eben die wunde Stelle. Weil die Grundrichtung unſerer Zeit nun einmal durchweg proſaiſch iſt, ſo beſchränkt ſich das Intereſſe der Kunſt nur auf das Geſchäft einer äußeren Bildung, und bleibt auf dem halben Wege zum Ziele ſtehn. Wie viele giebt es nicht unter den Künſtlern ſelbſt, denen von allen Dingen die wahre Kunſt am wenigſten am Herzen liegt. Ehrgeiz,

Gewinn, die Freude, doch auch vom Fache zu sein, oder mitsprechen zu dürfen, die Befriedigung der Critik und Lust der Kennerschaft sind häufiger als man meint, die Quellen jener gepriesenen Liebe, welche überhaupt im günstigsten Falle, bei den größten Voranstalten und dem scheinbar reinsten Enthusiasmus nicht selten aus bloßer Selbsttäuschung entspringt, deren sich Niemand freilich beschuldigen will. Eigentliche Kunstnaturen sind höchst vereinzelt da, oder versinken, wenn sie die Kraft nicht fühlen, wider den Strom ankämpfen zu können. An Kenntnissen dagegen und Geschicklichkeiten zeigt sich eher ein Ueberfluß als Mangel. Gelehrsamkeit aber und Handgeschick, wenn ihnen das Beste fehlt, um das es sich handelt, machen übel nur ärger. Es ergeht der Kunst damit wie dem Glauben. Reicht doch selbst die weit genug gediehene philosophische Erkenntniß gleichfalls nicht aus. Denn die Kunst soll den ganzen Menschen in Anspruch nehmen: sein Auge und Ohr, seine Anschauung und Vorstellung, seinen Verstand, seine ganze Seele, sein tiefstes Innere. Wer das Schöne hervorbringen oder fassen will, muß durch und durch in sich selber poetisch sein, und das eben ist es, was der prosaische Mensch weder will noch vermag. Besonders, wenn sich außerdem noch, wie zu unserer Zeit, die innere Kränklichkeit des Gemüths, die Nervenverstimmung des Geistes, die schöne Kleinheit der Leidenschaft, der Mangel an Energie und Selbstständigkeit des Charakters, die in sich verhauste Selbstsucht und erbärmliche Eitelkeit, das Besserwissen bei Mattheit der Theilnahme und Erhebung, die pretiös bedingende Begeisterung, die hochmüthige, traurige Frömmelei und prüde Moral, genug, wenn sich alles hinzugesellt, was uns, die wir die Vergangenheit büßen und ausleben müssen, soweit von ursprünglicher Menschlichkeit abgeführt hat, daß wir sie aus lauter Bildung da zumeist verkennen und schmähn, wo sie uns am reichsten entgegentritt, und nur da gefunden glauben, wo sie am vollständigsten ausgeblieben ist. Das ursprünglich Göttliche und Menschliche aber wahr und ganz zur Schönheit zu bilden ist der reinste Beruf der freien Kunst.

Doch es wird Zeit, zu dem Punkte wieder zurückzukehren, von dem unsere Betrachtung ausging. Wir suchten uns klar zu machen, weshalb es auch dem besten Willen heut zu Tage so schwer gemacht sei, sich in die Kunstvorzüge der vollendeten früheren Perioden hineinzufinden. Das Festhalten an der eigenen Zeit und Prosa ist der einfache Grund. Wir sehen aus einer anderen Weltanschauung heraus die Dinge um uns her mit ganz anderen Augen an; wir sind von einer entgegengesetzten Kunst, die uns allein genehm und bequem ist, umgeben. Ist nun gar die Epoche, der nationale Sinn, aus welchem ein Kunstwerk herstammt, dem Grundcharakter nach, von Poesie der Anschauung und Empfindung noch völlig durchdrungen, während wir, die das Kunstwerk genießen sollen, nur in der lebenslangen Gewohnheit unserer Prosa heimisch sind, und deren Echo aus jedem Gedichte, jedem Gemälde zu vernehmen wünschen, dann freilich muß es um so schwieriger werden, uns das Fremde und Ferne zugänglich zu machen, jemehr dasselbe echt künstlerischer und poetischer Art ist.

Außerdem wächst die Schwierigkeit mit den verschiedenen Künsten. Poesie z. B. ist für Jeden, der nur überhaupt Phantasie hat, verständlich. Und wer besitzt nicht wenigstens einige Einbildungskraft. Mit der Malerei steht es anders. Zu ihrem Verständniß ist die angeborene, ausgebildete und stets in Uebung erhaltene Gabe nothwendig, die feinste Bedeutung, die feinsten, leisesten Unterschiede der Formen und Farben, des Mienenspiels, Charakterausdrucks u. s. w. schnell zu erfassen und zu genießen. Darum sind wir in unserm täglichen Leben nicht eingerichtet. Der wahre Künstler allein lebt in der steten Gewohnheit des malerischen Blicks. Wir müssen uns deshalb erst bemühn, mit seinem Auge zu sehen, mit seinem Herzen zu empfinden, mit seinem Geiste aufzufassen, wollen wir die malerische Schönheit in Natur und Kunst uns ganz zu eigen machen. Dies erheischt bei Verschiedenheit der Nationalität, der allgemeinen Weltansicht und individuellen künstlerischen Auffassung und Darstellungsweise ein Zurückhalten der eigenen Laune und Begrenzt-

heit, eine Weite und Arbeit, ein Lernen und immer neues Lernen, dem sich die Wenigsten zu fügen Lust bezeigen. Uebung und Zucht jedoch ist nicht nur für die künstlerische Production, sondern mehr noch für die wahre Verdauung und den rechten Genuß erforderlich. Wer da wähnt thatig sein, Irrthümer einzusehen, sein productives Selbst abzuringen, wer nicht lernen und umlernen will, wird es nicht weit bringen und darf nicht mitreden. Dieß sind die wesentlichen Hindernisse, welche sich zwischen die heutige Zeit und die echte Kunst früherer Jahrhunderte stellen. In dieser Gewißheit möchte ich in nachfolgenden Vorlesungen auch meinen Beitrag zur Verständigung über das liefern, was innerhalb der deutschen und niederländischen Malerei in den reichsten Epochen ihres Entwicklungsganges als das wahrhaft Kunstgemäße zu bewundern und zu preisen ist. Doch möchte ich Sie hierdurch nicht etwa anreizen, die gegenwärtigen Künstler gering zu schätzen. Denn ich theile keineswegs die Meinung derer, welche die Kunst nicht glauben höher preisen zu können, als wenn sie den Grundsatz verfochten, die Kunst überhaupt sei ein erstorbenes Vermögen, das sich nicht wieder erheben werde. Ich möchte Sie nur bewegen, den eigenen Kunstsinn da auszubilden, wo die Kunst ursprünglich verstanden war. Eben so wenig mache ich an die heutigen deutschen Künstler die Anforderung, sie sollten sich den Werken des funfzehnten, sechszehnten oder siebenzehnten Jahrhunderts oder den heutigen Franzosen sclavisch nachbilden. Im Gegentheil. Wer jetzt nur Landschaften ganz in der Weise Everdingen's malen wollte und könnte, Portraits im Sinne van Dyck's oder Rembrandt's, die Verherrlichung der heiligen Geschichte in der Art des van Eyck, Lucas von Leyden oder Rubens, der würde nur ohne die gleiche Energie noch einmal sein, was schon dagewesen und für sich fertig und abgeschlossen ist. Wir haben bereits ein ähnliches Bestreben in Bezug auf die älteren Italiener in der deutschen Malerei zum großen Theile mißglücken sehen. Ebenso giebt es unter den jetzigen Holländern viele schätzenswerthe Maler, die sich in der Landschaft dem Ruisdael nachbilden, in

Wirthshausscenen an Teniers, Jan Steen und Andere halten, oder Blumenstücke nach Huysum und Seghers arbeiten. Doch wenn sie auch das Beste liefern, was bei solchen Verbildern in halber Eigenthümlichkeit zu leisten ist, so bleibt es doch in unvermeidlicher Trefflichkeit, d. h. gerade in dem eigentlichen Mittelpunkte aller Kunst, hinter dem zurück, was der Wiederholung nicht bedarf. Weniger noch hat den deutschen Künstlern die Nachbildung der heutigen französischen Meister gelingen wollen. Das Nationale derselben konnten sie sich nicht aneignen, zu der geistreichen Kühnheit sich nicht ermuthigen, zu der gleichen Geschicklichkeit nicht durchdringen, zu der ähnlichen Erfindungsgabe nicht gelangen, nur so fassen und geben sie statt des innern Lebens nur den äußeren Gang und die Uebertreibung der Manier. Dennoch ist den meisten unter gegenwärtigen Maler das Studium der neueren Franzosen nach einer anderen Seite hin wesentlich zu empfehlen. Die deutsche Malerei des vorigen Jahrhunderts hatte sich in Rücksicht auf die praktische Behandlung der Farbe, auf das eigentlich Technische ihrer Kunst überhaupt, immer noch mit Glück an die alten Traditionen gehalten, die sich aus der Rubens'schen Epoche und von den holländischen Meistern her fortgeerbt hatten. Mit dem neuen Jahrhunderte aber sind diese Traditionen zu großem Schaden und arger Unbequemlichkeit vornehmlich während jener Pilgerschaft und Wallfahrt nach dem heiligen Grabe der vorraphaelischen Werke verloren gegangen, und, wenige Ausnahmen abgerechnet, nicht wiedergefunden worden. Die Gründe und Art dieses Verlustes haben wir noch später zu besprechen, für jetzt will ich nur auf das Factum aufmerksam machen. Bei den Franzosen dagegen hat sich mit dem echten Malergange auch durchgängig, instinctartig oder durch Ueberlieferung und Lehre, die echte technische Behandlung fortgehalten, nur jetzt zu einer Stufe der Ausbildung gesteigert, welche mit der Meisterschaft der besten Zeiten in die Schranken zu treten befugt wäre, wenn sie sich nur zu der formellen Virtuosität auch noch die adelnde Gründlichkeit jener älteren Tage hinzuerwerben wollte. Nach

dieser Seite hin von den Franzosen geheim oder offen zu lernen, hat schon manchen wackeren deutschen Künstler gestört. Und doch bleibt auch dann noch mein das Beste, im Vergleich mit den Gipfelpunkten der Vergangenheit, zu wünschen übrig. Meine Forderung besteht deshalb darin, die neuere deutsche Malerei solle in Bezug auf die Vollendung der früheren Jahrhunderte dieselbe Ansicht von der Kunst als Kunst im Allgemeinen, dieselbe innere Lebendigkeit der Erfindung in sich nach werden lassen, der gleichen Unbefangenheit des Blicks folgen, sich zu derselben innerlichen Einlebung in die Gestalt und Farbe der Dinge verstehen, sich dieselbe Innigkeit des Gemüths, dieselbe innere Kraft des Geistes bewahren, zu der gleichen Kraft entschiedener Charakteristik und consequenter Durchführung des Style erstarken, dieselbe Abrundung jedes Werks zu einem gediegenen Ganzen, — genug das erreichen, was überhaupt erst die Malerei zur Kunst macht. In solch künstlerischer Lebendigkeit solle sie dann die der Zeit gemäßen Stoffe ergreifen und in neuer Hervorbringung individuell vollenden. Vermag sie aber diesen Forderungen nicht Genüge zu thun, so soll sie wenigstens so klug und bescheiden sein, sich Einfachere zu wählen und einzugestehen, daß sie von den früheren Meistern gerade um so viel überragt wird, als ihr diese Hauptelemente abgehn, mag einbildlich zu meinen, auf der äußersten Höhe zu stehen, weil sie der Zeit nach die letzte Abschattirung ist.

Dies Glaubensbekenntniß wollte ich vorausschicken, damit Ihnen gleich vom Anfange an nicht unbekannt sei, welche Bewandtniß es mit diesen Vorlagen habe.

Die Aufgabe, die ich mir durch eine derartige Auffassung der Sache stellen muß, kann nur darin ihre Lösung finden, daß ich den breiten Graben auszufüllen suche, den die Jahrhunderte zwischen uns und der Einsicht in die Vorzüge derjenigen Epochen und Meister gelegen haben, welche nur innerhalb der Entwicklungsgeschichte der deutschen und niederländischen Malerei als die ersten und vorzüglichsten hervorzuleuchten scheinen. Ich will versuchen, Sie in den künstlerischen Sinn und Geist jener

Zeiten und Meiſter zu verſetzen, und dadurch zur Würdigung und zum frohen Genuß der einzelnen Werke, ſo weit ich es durch ſchnell ſkizzirte Ueberblicke im Stande bin, hinzuführen.

Ein ſolches Vorhaben möchte ſich auf den für die Kunſtgeſchichte bekannten und bisher betretenſten Wegen nicht zum Ziel bringen laſſen, obſchon gerade unſer Gegenſtand zu neuen kritiſchen Forſchungen und äußerlich hiſtoriſchen Feſtſtellungen den ergiebigſten Stoff darbietet. Denn es giebt vom dreizehnten und vierzehnten Jahrhundert ab faſt in der ganzen Geſchichte der Malerei keine Epoche, in welcher ſich, wie bei den älteren Niederländern, ſo viele Künſtlernamen ohne beglaubigt denſelben zukommende Gemälde finden, und ſo viele Gemälde ohne hiſtoriſche Gewißheit über deren wirkliche Meiſter. Auch mit der oberdeutſchen Malerei geht es hin und wieder ähnlich, in der kölniſchen Schule wird die Sache gar erſt mißlich, und rechnet man hiezu noch die mehrfach ungewiſſe Wechſelbeziehung der Meiſter, Schüler und verſchiedenen Schulen, ſo wird das Feld der äußeren Forſchung immer breiter. Hier wäre eine hiſtoriſche Kritik wie ſie z. B. Rumohr in Rückſicht auf einige Epochen der älteren Italiener bis auf Raphael mit Scharfſinn, vielſeitig gewiegter Gelehrſamkeit, und vor allem mit Geiſt unternommen hat, höchſt förderlich und dankenswerth ſein. Nur wer es weiß und erfahren hat, welch ein Aufwand von Zeit, Fleiß, Beſonnenheit und Zufällen des Glücks zu ſolchen Studien gehört, kann deren Reſultate vollſtändig ſchätzen. Wenn ich mich deßhalb zu unſerem Zweck einer ähnlichen Behandlungsweiſe entſchlage, ſo geſchieht es keineswegs, wie man gemeinhin von der heutigen Philoſophie der Kunſt und Kunſtgeſchichte zu behaupten liebt, aus philoſophiſch vornehmer Oberflächlichkeit, ſondern weil unſere Aufgabe die Befriedigung anderweitiger Bedürfniſſe fordert. Uns nämlich muß es hauptſächlich auf das ankommen, was nach der religiöſen wie nach der weltlichen Seite hin in jeder Epoche die allgemeine Weltanſchauung ausmacht, ſo wie auf die Art und Weiſe, in welcher dieſelbe von den einzelnen Schulen und hervorſtechenden Meiſtern künſtleriſch gefaßt und maleriſch in

herausgearbeitet werden. Wir haben uns z. B. zu erklären, wodurch sich in dieser Rücksicht die Schule zu Cöln von der weithin wirkenden Schule der Gebrüder van Eyck in den Niederlanden, und diese wieder von den oberdeutschen Malern unterscheidet, unter denen Dürer als Culminationspunkt dasteht; wogegen Rubens sodann mit seiner breiten Schar von Schülern an einem Ziele anlangt, von welchem aus seine universell zusammenfassende Schöpferkraft selbst die Glorie der italienischen Meister zu überstrahlen wagt; während die Holländer des siebenzehnten Jahrhunderts endlich in ganz veränderter Richtung, in Darstellung der heimischen Natur, häuslicher Scenen, Thiere, Blumen eine neue Kunsthöhe erreichen, die in ihrer Sphäre gleich unübertroffen geblieben ist. Mit der Betrachtung dieser Unterschiede möchte ich den doppelten Zweck verfolgen, einerseits eine lebendige Vorstellung und Empfindung von der inneren und äußeren Größe der Epochen, Schulen und berühmtesten Meister zu geben, andererseits wünschte ich, wenn auch nicht in philosophischer Form, doch mit philosophischem Sinne und Geist zu einer wissenschaftlichen Einsicht in den Gang und Verlauf dieser reichsten Perioden das Meinige beizutragen. Der letztere Theil unseres Zwecks legt mir die Pflicht auf, den innersten Charakter der Malerei überhaupt, und näher der deutschen und niederländischen Malerei, so tief und reichhaltig es gelingen will, zu ergreifen, um von hier aus vorstellig zu machen, in wiefern der Raum der Sache nach gerade diese Epochen und Schulen, dieser bestimmte Kreis von Gegenständen und deren besondere künstlerische Conception und Darstellungsweise hervortreten konnten.

Zu der vollständigen Erfüllung einer so schwierigen Aufgabe fehlt es leider jetzo, sowohl in Rücksicht auf das Empirische als auch in Betreff einer geistvollen Auffassung der Epochen und Werke, an Vorarbeiten, welche dem zu vergleichen wären, was z. B. Winckelmann für die alte Sculptur geleistet hat. Das Meiste muß im Gegentheil erst gefunden werden. Denn auch die neueste Aesthetik hat zwar durch Schelling, Solger und Hegel für die Kunstgeschichte im Allge-

meinen zu weiter Ueberſchauung die günſtigſten Standpunkte eröffnet, für unſer beſonderes Feld aber, Hegel ausgenommen, im Ganzen und Einzelnen wenig gethan.

In dieſem Sinne kann die nachfolgende Skizze auf nichts Anderes Anſpruch machen, als ein Hinwegraumen hindernder Vorurtheile, wie die kunſtwidrige Richtung der Zeit ſie erzeugt, veranlaſſen, und die anregende Einleitung in ein tieferes Verſtändniß liefern zu wollen.

Zweite Vorleſung.

Wir müſſen, um näher an unſeren Gegenſtand heranzutreten, den mit Unrecht beſtrittenen Satz an die Spitze ſtellen, daß die Malerei, ihrer Nebenbuhlerin der Sculptur gegenüber, diejenige bildende Kunſt ſei, welche ihren Darſtellungsmitteln nach ſich vorzugsweiſe für die Empfindungs- und Anſchauungsart der chriſtlichen Welt eigne, und deshalb auch innerhalb des Chriſtenthums erſt ihre reichhaltigſte Ausbildung und maleriſche Vollendung gewonnen habe. — In jeder einzelnen Kunſt fordert der Inhalt, den ſie zu geſtalten unternimmt, ein Zuſammenſtimmen mit dem ſinnlichen Material, in deſſen Element ſich das beſtimmte Kunſtwerk bewegt. Fehlt dieſe Harmonie, ſo kommt entweder der ergriffene Inhalt nicht zu ſeiner wirkungsvolleren Explication, oder will ſich derſelbe ſeinem ganzen Charakter nach entfalten, ſo läßt er ſeinerſeits wieder das äußere Material, ſei es Farbe, Geſtein, Töne, oder Sprachlaute und Wörter, nicht zu vollſtändiger Ausbildung gelangen, oder muß dies Material umgekehrt im Typus einer weiterreichenden Kunſt behandeln. Unter Inhalt aber können wir hier im Allgemeinen die religiöſe oder ſonſtige Weltanſchauung eines Volks und Individuums verſtehn, die, von der Phantaſie ergriffen, für den Maler, Architekten, Muſiker oder Dichter zu der künſtleriſch hervorrufenden, tragenden, belebenden Grundlage wird, aus welcher in jedem ſeiner Werke der ganze Charakter der Conception und Darſtellung hervorgeht. Das innerſte Princip ſolch einer Weltanſchauung iſt es, das, wie geſagt, in Verwandſchaft mit dem Material und der damit zuſammenhängenden Auf-

faſſung und Durchführung einer beſtimmten Kunſt ſtehen muß, wenn dieſe ihre gemäßeſte Entwickelung erreichen ſoll.

Nun iſt jede einzelne Kunſt, was ſie iſt, nur dadurch, daß ſie ſich in einem von den übrigen Künſten unterſchiedenen ſinnlichen Elemente und dadurch in anderen Formen entfaltet. Soll aber bei ſolchem Unterſchiede ein beſonderes Material, wie das der Sculptur im Gegenſatze der Muſik, mit den Gebilden ſelbſt zuſammengehen, welche darin ſich auszudrücken beſtimmt ſind, ſo muß auch dieſer durch die verſchiedenen Künſte darſtellbare Inhalt unterſchiedener Art ſein. Dieß giebt man gewöhnlich ſchon in der Rückſicht wenigſtens zu, daß man behauptet, jede Kunſt habe ihre Grenzen, die ſie nicht überſchreiten dürfe. Faſſen wir dieſen Punkt ſchärfer ins Auge, ſo läßt ſich allerdings nicht läugnen, daß die geſammten Künſte einerſeits aus ein und derſelben Weltanſchauung ihren Urſprung gewinnen und aus ihr den gleichen Inhalt entnehmen können. Wie es z. B. griechiſche Baukunſt, Sculptur, Malerei, Muſik und Poeſie giebt, und wiederum alle dieſe Künſte ſich der mythologiſchen Vorſtellungen bemächtigen und dieſelben jede in ihrer Weiſe zur Darſtellung bringen. Gleichmäßig erſtrecken ſich alle Künſte über den Geſammtkreis der Volksanſchauungen, die ſich im Laufe der Weltgeſchichte entwickelt haben. Denn auch im Orient finden wir Sculptur, Malerei und Muſik, und begegnen ebenſo in der chriſtlichen Kunſt der Architektur und Bildhauerei. Andererſeits aber darf ebenſowenig überſehen werden, daß jede beſondere Kunſt theils an dem gleichen Inhalt nur diejenigen Seiten heraushebt und behandelt, welche ihrem Material und dem dadurch bedingten Styl vorzugsweiſe entſprechend ſind, theils nur innerhalb einer beſtimmten Weltanſchauung zu ihrer wahrhaften Vollendung, ohne in die Darſtellungsart einer fremden Kunſt hinüberzuſchweifen, gelangen kann. Die weiteſten Künſte in dieſer Rückſicht ſind die Architektur und Poeſie. In ihnen heben die entgegengeſetzten Gründe das gleiche Reſultat.

Die Baukunſt, ſtatt den eigenthümlichen Gehalt einer nationalen und religiöſen Weltanſchauung zu deren vollſtändig entſpre-

denen Gestaltungen, Helden, Thaten, innern Stimmungen, Empfindungen und Handlungen lebendig zu verkörpern, kann gleichsam nur das feste Knochengerüste, die Grundpfeiler dieser reichbewegten Welt hinstellen, jenen Urgebirgen ähnlich, um welche sich dann die bunte Landschaft mit Wald, Wiesen, Quellen und Strömen, Gethier und Menschen verschiedenster Art verbreitet. Dieses architektonische Gerüst des Menschen und seiner religiösen und weltlichen Zustände und Handlungen kann nun zwar den Geist einer Zeit, Nation, Kunstrichtung mit individueller Gründung zu künstlerisch durchgreifender, wenn auch einfacher Charakteristik in sich aufnehmen, in Bezug aber auf das Zusammenstimmen ihrer Formen mit dem, was sich in ihnen widerspiegeln soll, braucht die Baukunst nicht weiter zu gehen, als etwa das Skelett der verschiedenen Thierarten, des Elephanten, Löwen, Adlers schon das individuelle Leben dieser Thiere kennlich macht, oder auch in der Form der Hügel und Thäler, Felsgruppen und Gebirgszüge den Grundtypus eines Landstrichs und seiner Bewohner ausgeprägt ist. Denn die Architektur gestaltet ihr Felsgestein, Holz oder Mauerwerk theils nur ganz unter dem Gesetz der Schwere, des Lastens und Tragens, theils in Formen, deren Gehalt mit dem, was sich darin kund giebt, einen weit entfernteren Zusammenhang hat, als die menschliche, geistig belebte Körperform, die gottergebene That und Handlung oder die individuelle Empfindung und der Ausdruck des innersten Gemüths. Bei diesem zwar gründlichen aber entfernter liegenden Zusammenhange des religiösen oder weltlichen Geistes, der sich durch die Baukunst seine Wohnstätte erbaut, und der Formen dieser äußeren Umgebung ist die Architektur, um sich voll und ganz auszubilden, nicht an eine bestimmte Religion und nationale Anschauung gebunden. Tempel, Kirchen, Paläste, Thore, Brücken, öffentliche und Privatgebäude schön zu gestalten ist ein Trieb und Beruf fast aller Nationen, die reichhaltigen Sinn für schöne Kunst in sich tragen, und gedeiht in allen Jahrhunderten, in denen überhaupt die Kunst sich regt. So wenig aber ist die schöne Architektur, wie Manche

gewollt haben, aus dem Kreiſe der freien Kunſt auszuſchließen, daß die Periode ihrer Blüthe gerade die Zeit des urſprünglich gediegenſten Ernſtes und der ſachlichſten Kunſttiefe bekundet. In dieſem Sinne ſind die orientaliſche, griechiſche, römiſche, mittelalterliche Baukunſt, jede in ihrem Charakter, von gleicher Vortrefflichkeit und gleichem Reichthum.

Umgekehrt iſt die Poeſie in der ähnlichen Weiſe zu ihrer Ausbildung an keine beſtimmte Zeit und Weltanſchauung gefeſſelt, weil ſie alles, was in den Menſchengeiſt eingeht und der Phantaſie zugänglich iſt, in ſeiner eigenſten Form und Geſtalt vor die innere Anſchauung und Empfindung bringen kann. Denn ihr ſinnliches Material, der Ton und Rhythmus der Sprache, legt ihr, im Vergleich mit dem Material der übrigen Künſte, kein Hinderniß in den Weg, und giebt ihr keine andere Begrenzung, als das Verbot, es nicht bei äußerlichen Beſchreibungen bewenden zu laſſen, und die Ohnmöglichkeit, die innerſte ſtumme Empfindung wortlos auszudrücken. Ihr eigentliches Element, in dem ſie ſchafft und bildet, iſt nicht die ſchwere Materie, nicht Farbe und Ton, ſondern die innere Phantaſie ſelber, und wie dieſe der allgemeine Boden und Urſprung aller Kunſt iſt, gehört ſie allen Völkern an, und dichtet und ſinnt durch alle Jahrhunderte fort.

Beſchränkter dagegen ſind die drei mittleren Künſte, Sculptur, Malerei und Muſik. Es giebt zwar Muſik bei den Chineſen, Indern und alten Hebräern, wie bei den Griechen, im Mittelalter und der modernen Zeit. Keiner aber wird läugnen wollen, daß erſt innerhalb des Chriſtenthums ſich alle unendlichen Tiefen der Harmonie und unergründlichen Zauber der Melodie zu wahrhafter Freiheit entwickelt und vollendet haben. Daß es ſich nun mit der Malerei ähnlich verhalte, war der Satz, von welchem wir ausgingen. Wir werden ihn nach flüchtiger Vorbereitung jetzt erſt am beſten durch eine kurze Vergleichung mit der Sculptur verdeutlichen, und uns dadurch zugleich den Weg zu weiteren Verſtändigungen bahnen können.

Was auch die Sculptur mag ausdrücken wollen, das Sein

und Leben der Götter oder der Menſchen und Thiere, ſie ſtellt dieſen Inhalt jedesmal in vollſtändig räumlicher Geſtalt, und im Unterſchiede der Architektur, in dem Typus derjenigen Naturformen vor uns hin, in welchen der gleiche Inhalt auch ſonſt ſchon außerhalb der Kunſt erſcheint. Dabei kommt es ihr jedoch nicht auf eine Art der Lebendigkeit an, deren Schein erſt durch die maleriſche Farbung hervortritt, ſondern ſie concentrirt ſich auf die leibliche Form als Form, und erſetzt die eigentliche Naturfarbe der menſchlichen Haut, des thieriſchen Fells, Haars, des Auges, will ſie in ihren echten Grenzen bleiben, durch die gleichmäßigere des Erzes, Elfenbeins, Marmors u. ſ. w. Denn mögen die Alten auch ihre Statuen noch anderweitig gefarbt haben, ſo kann dieß immer nur zu dem Zwecke geſchehen ſein, die Geſtalt als Geſtalt klarer heraustreten zu laſſen, oder ſie in Bezug auf die Umgebung, ſei es in Harmonie oder in abſichtlichen Farbengegenſatz zu bringen, nicht aber um künſtleriſch den Schein wirklichen Athmens und Lebens zu erreichen, den erſt die Malerei in ihrer höheren Vollendung zu geben weiß. Die Sculptur ſteht deshalb dann allein auf ihrem gemäßen Standpunkte, wenn ſie ſich mit der Darſtellung deſſen begnügt, was ſich durch die Geſtalt als bloße Körperform, ohne nähere Belebung und Beſonderung durch die Farbe, vollſtändig ausprägen läßt. In Rückſicht auf den Ausdruck des innern geiſtigen Lebens gehört in ſofern zu ihren vollkommen lösbaren Aufgaben nur die Sphäre, welche von Hauſe aus mit dem Körperlichen und den Naturſeiten des menſchlichen Lebens in enger Gemeinſchaft und ungetrübter Harmonie ſteht oder ſtehen kann. Denn nur ein derartiger Inhalt vermag ſich im menſchlichen Körper unverkürzt auszudrücken, und ergießt ſich durch die geſammte Geſtalt, ohne überwiegende Concentration auf die feineren und feinſten Seelenzüge des Geſichts, Mundes, Auges u. ſ. f. Das volle Spiegelbild des innerſten Gemüths, die ſubjectiven Tiefen der Liebe, Andacht, Innigkeit, Demuth, des ſtillen Schmerzes und jeder anderen Empfindung und Leidenſchaft, die nicht bis zur Oberfläche der Muskeln, Sehnen, des Fleiſches,

der Bewegung herandringt, kann die Sculptur, im Vergleich mit Malerei, Muſik und Poeſie, nicht in zureichendem Maaße liefern.

Ferner muß der Bildhauer ſich einen Inhalt wählen, der ſich nicht nur ganz durch leibliche Formen überhaupt, ſondern durch eine **beſtimmte individuelle** thieriſche oder menſchliche Geſtalt und Stellung **erſchöpfend** darſtellen läßt. Der Verſuch z. B., die ſchaffende Macht, die Weisheit und Gerechtigkeit Jehovah's oder Gott Vaters durch Lockenhaupt, Stirn, blickloſes Auge, Arm, Bruſt, Bein, Mantel oder ſonſtige Bewandung, in ebenſo ſculpturmäßiger Weiſe wiedergeben zu wollen, als es beim olympiſchen Zeus, der Juno, dem Apollo möglich iſt, würde gewiß mißglücken. Für den Ausdruck deſſen, was in Gott Vater liegt, reicht keine beſtimmte Geſtalt als Geſtalt hin. Der Inhalt muß **begrenzter** und mit dem Leiblichen verwebbarer ſein.

Eine **dritte** Forderung können wir darauf beſchränken, daß die Sculptur weder die zufällige Eigenthümlichkeit des menſchlichen Innern, noch das Flüchtige und Momentane zu ihrem angemeſſenen Gegenſtand zu nehmen habe, ſondern das Echte und Gehaltvolle, Bleibende und Feſtige. Die vorübergehende Miene, das Spiel der Laune, die Willkür der Leidenſchaft, Schlechtigkeit, Bosheit und Nichtswürdigkeit, das geiſtig Diaboliſche und leiblich Widerwärtige geben nicht das edle Bereich für Sculpturdarſtellung ab. Und wie ſie auf ihrer reinen Höhe den gediegenſten Gehalt der Natur, der Götter und Menſchen in die äußere Körperform als in ein unvergängliches Gefäß, als in die entſprechende Heimath, und das urſprüngliche und letzte Daſein einſenkt, ſo muß ſie auch nicht das Zufällige oder gar Abnorme, die Verunreinigungen und Mißbildungen der thieriſchen oder menſchlichen Geſtalt, ſondern gleichſam die ewige Form derſelben darſtellen. Statt der wechſelnden Eigenthümlichkeiten und Particularitäten dieſer oder jener zufälligen Geſichtsbildung, Gruppirung, Stellung, Bewegung findet und erfindet ſie deshalb, wo ſie zur Spitze ihrer Sculpturvollendung gelangt, die gattungsmäßigen normalen Formen des thieriſchen oder menſchlichen

Körpers: die ewigen Jugendblüthen der Schönheit. In der Kunst jedoch ist die bloße Regel und gesetzmäßige Norm als solche tod, trocken, kalt, und erhält erst künstlerischen Hauch und lebendige Kunstseele, in sofern sie mit Individualität der Erscheinung in Einklang gesetzt wird, und dadurch als in sich fertiges entsprechendes Ganzes in selbstständiger Gründung und Ausführung dastebt. Die echte Sculptur aber geht in ihrer Verlebendigung nicht bis zu particularen Zufälligkeiten der Züge, Formen und Bewegungen fort, sondern streift diese Veränderliche im Gegentheil ab, reinigt und erhebt die Gestalt, und behält von dem Individuellen des geistigen Ausdrucks und der leiblichen Form nur soviel bei, als sich zu vollendeter Abgeschlossenheit mit dem Gattungsmäßigen verschmelzen und in die reinste Uebereinstimmung bringen läßt. Hiemit ist dann auch die Seite zu verbinden, daß die Sculptur weniger den Beruf hat, Momente tragischer oder komischer Handlungen, Zwietracht, Kampf darzustellen, als vielmehr einzelne in sich abgeschlossene Gestalten, in conflictlosen Situationen, ohne Macht und Wildheit, Härte und Gewalt hervorbrechender Leidenschaft, mehr in seliger Ruhe, als nach Außen gekehrt und in die mannichfaltigen Verhältnisse und Zerrissenheiten des Lebens verwickelt. Erst in Gruppen und Reliefs, in denen die Sculptur sich schon der malerischen Composition und Ausdrucksweise zu nahen beginnt, sind epische Anzüge und concentrirtere Scenen an ihrem geeigneten Platze. Die Hauptkraft aber der eigentlichen Sculptur bleibt immer die einzelne Statue der Götter, Heroen und hervorragenden Individuen, die für sich schon eine abgeschlossene Welt, ein genügendes Ganze sind, dargestellt als menschliche Gestalt, ohne weitere Umgebung. In diesem durchgängigen gleichmäßigen eines in sich gediegenen Gehalts und seiner individuellen kunstgerechten und leiblichen Erscheinung, in dieser wechselseitig freien Ergänzung, welche nach Seiten des Innern wie der Gestalt das Substantielle und die belebende Verwendung in ersten glücklichen, streitlosen Einklang bringt, in dieser vollständigen Harmonie des innern Lebens mit seiner körperlichen Form,

[illegible] die Einheit die göttliche [illegible] Vernunft, die Zeit, die neue Kraft, die Schönheit zu Form, die in [illegible] Reflexe [illegible] Wirklichkeit, durch welche sie in ihrer Einheit von Entstehung gewirkt, die treue Wahrheit und klare Darstellung nicht vorhanden [illegible]

Unser alten Weltanschauungen nun nicht vergleichbar in griechischer, im Unterschiede von der orientalischen und christlichen, mit dem [illegible] Bewußtsein [illegible] Stadt griechische Darstellung in die Natur einbezogen von einem Gesetz, der [illegible] als [illegible] Natur [illegible] gegenüber [illegible] Zweck natürlich [illegible], [illegible] die Natur [illegible] gleichsam noch als der alte Natur ist, und von und auf [illegible] das [illegible] Leben frei und [illegible] in [illegible] Steigerung erhebt. Es [illegible] die Natur, [illegible] der Kraft der Zeit, [illegible] Darstellung [illegible] die Einheit [illegible] nahm, [illegible] Meister, noch [illegible] [illegible] mit Naturgesetzlichen [illegible], [illegible] von [illegible] die Kunstform [illegible] Meister, [illegible] menschliche Maß, [illegible] so [illegible] angemessene [illegible] [illegible] als [illegible] einzelne Gott, wie [illegible] [illegible] in [illegible] und [illegible] die [illegible] göttliche Fülle und [illegible] Kraft [illegible] unterschieden, [illegible] einem [illegible] Umfang [illegible] Mannigfaltigkeit, Macht und Vollendung [illegible], [illegible] als [illegible] die [illegible] Gesetzmäßigkeit [illegible] sich [illegible] [illegible] [illegible] Natur [illegible] [illegible] Zeit, [illegible] [illegible], [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] macht [illegible] [illegible] [illegible] [illegible], [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible], [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible]

noch in Betracht zu ziehen, um zu einer endlich zu kommen, was das Interesse der Einzelnen von sich abzuhalten hat, was überhaupt noch nötig ist, um jedem einzelnen Individuum Gelegenheit zu geben, seine Kräfte und Talente zum größten Vorteil der Entwicklung von Kultur, Wissen, Erkenntnissen, Kunstsinnen und so weiter auszubilden, vorausgesetzt, daß ich nicht meine Erwähnung tun will.

Wenn wir unseren Blick auf die geistliche Entwicklung, so finden wir zunächst im vielgestaltigen Naturleben zusammengefaßt in einem Körper, Geburt und Kraft als Einen, die bildende Macht von Vielheit im Unendlichen erweitert, im Besonderheit einzeln gemeinsam, so gehen in der Verwirklichung als Natur und Leben, und bleiben die Kräfte im Ganzen zu Recht. Im Leben selbst reicht jedes Wesen in seinem Dasein als eine selbige Gemeinschaft, unterschiedlich, aber Naturgemäßes. Ein Wechselverhältnis auf dem Grund, die Kräfte mit Natur und Gestalt, die gegenseitigen Taten, die Naturgemäße, Freien Gemeinschaft und Existenz. Jedes Individuum ist Ausdruck einer ganzen Art und Gattung, ist Ausdruck und Leben der Gemeinschaft, ist Ausdruck und Leben der Natur, die Kraft der Kraft zum Leben treten, die Kunst und Lust der Gemeinschaft, so aber, wenn auch in ihrem individuellen Sein bleibend und wirkend, Kraft gewinnen von Kraft und abgewinnen, so ist Kraft und Gemeinschaft und der Gattungsform Wirklichkeit verliehen werden.

Jedes Sein in verschiedener Weise verschieden müßte der Existenz Wert haben. Wer auch das Wesentlichste Recht bei seiner Existenz nicht hätte, wenn stand in Natur und Gemeinschaft. Darum ist es gleich in der Absicht von seinem Anfange, wird die Natur zum Recht, und hat jede Persönlichkeit einen unendlichen Anfang und Leben mit. Und jeder-

noch liebt Gott sein Geschöpf, das er gemacht nach seinem Ebenbilde, und er erlöst die Welt vom Bösen durch die Erkenntniß Gottes, und das Handeln nach seinem Gebot. Was Gott sei kann nur Gott offenbaren. Er selbst wird Mensch, einzelner, wirklicher, ganzer Mensch, ja so tief geht er ein in die menschliche Natur, daß er nur durch Ertragen dieses einzelnen Daseins wahrhaft zu Gott, zu sich zurückkehren kann. Der Auferstehung, Verklärung und Himmelfahrt geht Verrath, Verleugnung, Geißelung, Marter, Kreuzigung und Begräbniß voraus. Denn das [illegible] muß sich [illegible], sterben, [illegible], das Selbst seine angeborene Sinnlichkeit von sich abthun, um wahrhaft im Geiste eins zu sein mit Gott. Die Geschichte der Offenbarung schließt eine reiche Personengeschichte in sich, durch die allein die tiefe Versöhnung erreichbar wird, zu deren Verwirklichung Gott selbst den Weg der Geburt und Leiden, des Todes und der Auferstehung entlang gewandelt ist. Diese vorgezeichnete Bahn hat deshalb die ganze Menschheit nachzugehen. Denn jeder Einzelne soll nicht nur naturgebornes und Mensch, sondern Mensch sein mit Gott und in Gott, ein Glied der einen Gemeinde. Das Reich dieser Welt soll werden ein Gottesreich. Aber die Welt ist unselig, sündlich, gottlos, der Heilige wird verfolgt, sein Leib gemartert, und wenn ihn auch keine fremde irdische Gewalt unterjocht und zum Tode führt, so hat er die Schlange der Sünde in der eigenen Brust, er ist unwürdig Gott gegenüber, und muß in schwerer Buße die Welt von sich werfen, die anklebende Sündigkeit durchbrechen, damit er dem sich versöhnt fühle, der gnädig ist den Bußfertigen. Da bietet, wie zuerst die Geschichte Christi und der Jünger, so jetzt die Geschichte der Märtyrer, Heiligen, Büßer, die ganze christliche Legendengeschichte einen unerschöpflichen Stoff für die Darstellung innerlicher religiöser Gemeinschaft, äußerer Zerknirschung, härtester Buße, höchster Verzückung und Befreiung dar. Es ist zum Theil eine barbarische Historie grauelvoller Begebnisse, eine Furchtbarkeit körperlicher Pein und Seelenschmerzen, aber die schauerliche Qual des Leibes ist dem

ebenso gelehrter als tiefer blickender Kenner, aus Lorenzo's durchaus malerischer Richtung, welche ihn Schwierigkeiten aufzusuchen antrieb, deren Ueberwindung nur durch Mittel der Malerei möglich wird. Der rein geistige Ausdruck, der sich für sich als bewußtes Leben erkennbar macht, muß deshalb in allen auch leiblichen Gestalten der christlichen Kunst die Hauptseite abgeben, und dieser Ausdruck ist es, den die Sculptur, im Vergleich mit der Malerei, nur unvollständiger zu Stande bringen kann. —

Ein zweites Hinderniß legt der Umstand in den Weg, daß der geistige Gehalt der christlichen Gestalten zu sehr durch alle Weiten und Tiefen greift, um in den Körperformen allein seinen entsprechenden Ausdruck zu finden. Treten wir vor einen antiken Herkules, Apollo oder Bacchus, vor eine Venus oder Juno, so erkennen wir diese Gestalten nicht nur, sondern Künstler wie Laien werden nicht im Stande sein, über diese bestimmten Menschenartenformen hinaus sich angemessenere zu erfinden. Vor einem Gott Vater, Christus, vor Maria, Aposteln, Heiligen, wenn die Sculptur sie darstellt, wird es uns ganz anders ergehn. Ein derartiges Kunstwerk, sei es in seiner Weise noch so vollendet, wird uns dennoch in Rücksicht auf geistigen Ausdruck nicht vollkommen genügen, und auf der einen Seite, als Sculpturwerk, hinter einer antiken Götterstatue, als erscheinende Darstellung eines christlichen Inhalts, hinter einem Gemälde zurückstehen, das denselben Gegenstand lebendiger und tiefer vor die Anschauung stellt, und in die Empfindung eindringen läßt.

Drittens endlich ist in der Grundvorstellung, um welche sich das Christenthum dreht, in der Menschwerdung Gottes, die Versöhnung eines unendlichen Gegensatzes ausgesprochen, dessen schlechthin geistige Kunstdarstellung gleichfalls über die Mittel der Sculptur hinausträgt. Weder Christus ist Mensch überhaupt geworden, noch ist es die Menschheit, die im Abstracto und bloß im Fleisch und Bein soll mit Gott versöhnt werden. Denn sowohl Gott als auch der Mensch ist Geist, und damit

schlechthin Person, Subject, einzelnes Selbst. Nun können wir uns zwar Gott nur in der Art vorstellen, daß in ihm die Persönlichkeit und Allmacht, sein einzelnes geistiges Selbst, und seine schrankenlose umfassende Allgemeinheit vollendet Eins seien, insofern aber Gott in gegenwärtigem Dasein die menschliche Natur in sich hineinnimmt, als wirklicher Mensch leiblich geboren wird, lebt, leidet, handelt, stirbt u. s. f., stellt sich das ganze Verhältniß anders heraus; denn jeder Mensch ist als Individuum, der Natur der Sache nach, zugleich eine in sich selbst particuläre und eigenthümliche Welt. In diese Eigenthümlichkeit ist auch Christus hineingetreten. Eine Krippe war seine erste Wiege, Maria und Joseph, arme anbetende Hirten, Ochs und Esel seine nächste Umgebung. Die Aufgabe besteht deshalb auch für die bildende Kunst darin, in Christus ebenso sehr den einzelnen Menschen, das wirkliche Individuum, als den Sohn Gottes künstlerisch auszuprägen, und beide scheinbar disparate Seiten dennoch einklangsvoll in Vermittlung zu bringen. Wir wollen und müssen einen Gott vor uns sehen, der ganz Mensch, der ist, was wir sind, und dennoch Gott ist. Die Verehrung dieser geoffenbarten Natur aber läßt sich im christlichen Sinne, so wie im Sinne christlicher Kunst, nicht im Abbild und Gebilde, in Form und Gestalt als leibliche Gestalt, wie die Sculptur es erheischt, hineinverlegen, sondern nur in die Innerlichkeit des Geistes, so wie in den vollkommenen Ausdruck dieses Innern durch die Gestalt. Dieß vermag die Sculptur nicht zu leisten. Denn stellt sie ein Ideal der Form im Princip der Antike hin, so bietet sie uns ein Individuum zur lebendigen Allgemeinheit menschlicher Körperformen und Züge erhoben, und kommt damit über das Menschliche nicht hinaus. Legt sie sich dagegen auf den Ausdruck der innerlichen Seite, so reicht es ihr um nichts besser, da selbst die Malerei mit ihren reicheren Mitteln sich in vielen Fällen zu arm erweist, um alles geben zu können, was zu fordern wäre. Es versteht sich von selbst, daß hiermit in keiner Weise das Tiefe und Schwere voll erkannt sein, was selbst im christlichen Sinne genommen,

die Sculptur im Mittelalter und nach der Regeneration der Künste durch die gediegene Kenntniß der Antike, an Kunstwerken zu vollbringen im Stande war, sondern es handelt sich ausschließlich darum, daß die Malerei reichhaltigere und entsprechendere Mittel besitze, um die gleichen Gegenstände in ihrem eigenthümlichen Charakter zureichender darzustellen. Denn auch sie hat von der alten Sculptur Vortheil gezogen, und die leibliche Schönheit der Körperform als Form auch bei Ehrinnengestalten und sonstigen Figuren der Apostel und Heiligen nicht verschmäht oder zu verschmähen nöthig gehabt. Wo sie aber die innere Schönheit des geistigen Lebens in der Schönheit und Zierde auch der äußeren Gestalt auszudrücken unternimmt, um Aeußeres und Inneres im Principe aller Kunst so eng in Verbindung als ihr Gegenstand und ihre Darstellungsmittel es gestatten, erhält die leibliche Schönheit dennoch, wie wir später noch werden zu betrachten haben, eine ganz andere Stellung als in der alten Sculptur, und die geistige Beseelung, der Ausdruck des Innern als Innern dringt in einem überraschend höheren Grade heraus, als die Sculptur dieß mit vollem Willen und Erfolg zu erreichen befähigt ist.

Schärfer noch tritt jenes Verhältniß sich kund, wenn es sich um die Darstellung von Martyrern, Andächtigen, Betenden, Büßenden u. s. w. handelt. Hier ist es gerade der einzelne endliche Mensch, der in der Noth, dem Triumphal des irdischen Daseins sich über sich selbst und die weltliche Beschränkung hinaus zu Gott erhebt, im Streit über die Schmerzen des Todes, in der Kasteiung des Herzens über den eigenen Unwerth und die Reinigung der Sünde triumphirt, und sich das Heil der Seele, die Einigung mit Gott erringt. Diese innere Bewegung, diese geistige Bewegung und Verklärung läßt sich nicht in idealen Körperformen entsprechend darstellen, sondern macht particularere Gestalten und individuelle Charaktere nothwendig, da es eben die innere Ueberwindung dieser Particularität selber ist, die sich auszudrücken soll. Gleichmäßig verhält es sich mit dem Seelenjubel und der Seligkeit im Herrn. Auch diese Seite ist zu innerlich

und unbekümmert um ihre Außengestalt, sie kann zu sehr als Lieblichkeit und Wonne des Herzens gepflegt werden, um sich ganz der Skulptur hinzugeben.

Treten wir endlich in die Darstellung des freien geistigen Lebens, in den mannichfachen Kampf und Austrag menschlicher Zwecke, in die bunten Situationen der realen Wirklichkeit, in die Aufgabe der Ehrlichkeit, in bedeutend wichtige Thaten und Szenen des häuslichen Lebens ein, um hier die ganze Fülle reichhaltiger Charaktere, Empfindungsweisen, Unternehmungen und Schicksale, alle Gestaltungen der Leidenschaften, die menschliche Auffassung der Natur und all ihre Gebilde, Stimmungen und Zustände, genug das ganze volle Menschenleben in lebendiger Bewegung des Innern und Aeußern, des Gemüths und der That vor Augen zu haben, ohne uns auch das Momentane und Flüchtige entgehen zu lassen, so reicht hierzu die Skulptur um so weniger aus, jemehr das tiefe Spiel eigenthümlicher Erscheinung und die letzten Tiefen menschlicher Innigkeit sich hervorleben und in lebendigster Wirklichkeit vor uns walten sollen.

So wäre es also die Weite und geistige Innerlichkeit des Christenthums, die Zusammenfassung und Vermittlung des Endlichen und Irdischen im Menschen mit Gott, die Particularität der äußeren Gestalt, der Schein wirklichen Lebens und Thuens, die Vielseitigkeit der Charakterunterschiede und Leidenschaften, die momentanste Bewegung des Gemüths und der äußeren Dinge, was in dem Gebiete der christlichen Weltanschauung über das eigentliche Princip der Skulptur hinausgeht, und für eine entsprechendere Darstellung noch andere Kunstmittel und Verhältnisse fordert. Wir kennen den neuen Charakterton, den die christliche Kunst setzen und herausbringt, kurz mit einem Worte als „Ausdruck des Gemüths" bezeichnen. Denn Gemüth ist eben der ganze Complex des Innern, in dessen Element das Denken und Wollen ruht und sich bewegt, und immer in menschlicher subjectiver Innerlichkeit, sie, mit sich abschließen, in allem, was sie in sich hat und trägt, den Pulsschlag ihres eigenen Lebens und Herzens empfinden will.

Dritte Vorlesung.

Wenn wir unter den bildenden Künsten vorzugsweise die Malerei als diejenige Kunst herausheben, welche in dem Inhalt und der Sinnesweise des Christenthums, sowohl nach der religiösen als nach der weltlichen Seite hin, ihre reichste und am meisten malerische Entwickelung und Vollendung gefunden habe, so scheint sich dieser Behauptung dennoch hinter die Schwierigkeit in den Weg zu stellen, daß ja die Malerei, wie die Zeichnung, nur die Außengestalt der Dinge reproduciren könne. Allerdings ist dies wirklich der Fall. Das aber macht das wunderbar Anziehende und Wirkungsreiche in der Malerei aus, daß sie in der Mitte steht zwischen der Sculptur, welche die körperliche Realität zum Ausdruck des mit derselben noch ganz verschmolzenen Innern gestaltet, und der Musik, die in harmonisch gesetzmäßigen Tönen und freien Melodien theils die gestaltende innerste Bewegung ihres Inhalts für das Innere, theils die innerlichen Bewegungen des Herzens, das Gemüth für das Gemüth, ohne alle Vermittlung durch die Anschauung, vernehmbar macht. Indem nun die Malerei als diese Mitte von der Sculpturgestalt ab zum gleichsam musikalischen Farbenaccord herüberschreitet, und an den Vorzügen beider Künste, ebenso daß sie ganz in ihrer eigenen Sphäre bleibt, dennoch gewonnen Theil hat, gehört sie durch diese Vereinigung zweier Welten zu den reichsten Künsten, und ist der vielseitigsten Ausbildung fähig.

Wodurch aber der Gestalten- und Farbenschein, dessen Darstellung sie der lebendigen Wirklichkeit nachzaubert, dem Kreise von Charakteren, und dem Ausdruck des geistigen Daseins, der in der christlichen Weltanschauung begründet ist, näher liegen soll als die Sculptur, läßt sich schwer in der Kürze deutlich machen. Ich will es durch Anführung folgender Punkte versuchen.

Die Malerei vermag erstens schon um deswillen in den menschlichen Gestalten und Naturformen den Ausdruck der Empfindung und Bewegungen des Gemüths in gemäßerer Weise zu geben, weil sie von allem Sichtbaren, statt es in der Vollständigkeit der Raumdimensionen selbstständig abgeschlossen in sinnlicher Realität hinzustellen, nur den künstlerischen Schein aus eigener Genialität neu erschafft. Diese Umwandlung bereits läßt darauf schließen, daß für die Malerei die körperliche Form als solche, in der die Baukunst und Sculptur offen heraustreten, keinen ausschließlichen Werth mehr habe. Sie zeigt im Gegentheil, daß sie aus dem Aeußeren heraus in das innere Leben eindringen, das Leibliche und Sinnliche, wie sehr sie es auch in seiner eigensten Gestalt vor Augen bringt, gleichsam durchsichtiger machen wolle, damit sich dem Beschauer dieß innerste Leben selber aufschließe. Nur wo ein solches Bedürfniß sich in der Kunst zu regen beginnt, findet die Malerei den nothwendigen Anfang ihrer echten Entwickelung, und setzt sie ihre eigenthümlichen Darstellungsmittel in vollerem Gebrauch. Die Aufgabe eines geistiger belebenden Ausdrucks aber ist ihr dadurch zu lösen möglich, daß sie auf einer Fläche durch das Wunder der Kunst ein neues Gestaltenreich hervorruft, deren Dasein außerhalb ihrer, natürlich genommen, ohnmöglich wäre. Ihre ganze Production ist schon nach dieser Seite hin geistiger Art. Die Sculptur muß sich zwar gleichfalls ihre Gestalten erst in Erz gießen, meißeln, schneiden, und schafft sie dadurch auch aus eigenen Mitteln, aber ihr Material liefert wenigstens die Raumdimensionen der wirklichen Natur, so daß sie dieselben nur noch zu formen nöthig hat. Die Malerei dagegen muß die Fläche in den Schein der übrigen Dimensionen selbstthätig ver-

wandeln, und nicht nur die perspectivische Seite der Entfernung der Gegenstände, sondern ebensosehr die ganze Modellirung durch Licht und Schatten und die Art der Beleuchtung aus sich selbst künstlerisch erfinden. Für die Sculptur arbeitet die Natur ihres Materials in allen diesen Rücksichten in einem bei weitem anderen Grade mit. Denn sie vermag es zwar auch durch geschickte Behandlung der Oberfläche ihrer Gestalten in Bezug auf Licht, Schatten, Reflexe u. s. f. zu einer hochgesteigerten malerischen Wirkung und Belebung zu bringen. Diesen Erfolg verdankt sie jedoch immer nur der ihr von Außen kommenden Beleuchtung, während die Malerei auch diesen Zauber des Lichtspiels in den Kreis dessen hineinnimmt, was sie durch ihre eigene Kunst hervorbringt. Licht, Schatten und Beleuchtung sind für sie selber ein zu bearbeitendes Material, so daß sie der äußeren Helligkeit nur in sofern bedarf, als nothwendig ist, um ihre Erfindungen überhaupt sichtbar zu machen und ins beste Licht zu stellen. In demselben Maaße nun, in welchem die Malerei die räumlich sinnliche Form und deren Beleuchtung, der Sculptur gegenüber, ohne äußere Naturhülfe aus geistiger Reflexion hervorbildet, in demselben Maaße erhält sie die Befähigung zu einer vertiefteren geistigen Beseelung aller ihrer Gestalten. Denn in das, was der Geist auch in der Sphäre eines äußerlichen Materials künstlerisch aus sich selber durch Reflexion schafft, vermag er auch den immer volleren Ausdruck des geistigen Lebens hineinzulegen. Mit dieser einfachen Erkenntniß ist das Rathsel gelöst, weshalb von der Baukunst ab, durch die Sculptur, Malerei und Musik zur Poesie hin, der Ausdruck des geistigen Lebens immer reicher und tiefer hervorbricht. Einerseits entlebt sich das Material selbst mehr und mehr seiner groben, sinnlich massigen Schwere, indem es sich zu Farbe und Ton verflüchtigt, andererseits beläßt die künstlerische Behandlung dasselbe immer weniger in seiner natürlich gegebenen Beschaffenheit, sondern wandelt und bildet es neu aus dem Geist, um es dadurch für die Aufnahme des geistigen Innern fähig und für den Ausdruck desselben durchgängiger zu machen.

Die Malerei begnügt sich nun ferner nicht, wie die echte Sculptur, mit der Form des leiblichen Seins, sondern kann dieselbe nur durch die Farbe entstehen lassen. Mit der Farbe und deren Gegensätzen und Nüancen des Helleren und Dunkleren wird nicht nur die Gestalt als solche sichtbar, sondern durch den Reichthum der verschiedenartigen Färbungen und die unberechenbare Mannichfaltigkeit in der Zusammenstellung derselben erwächst die Möglichkeit, nun auch die ganze Breite und eigenthümliche Particularität der Gegenstände zur Darstellung zu bringen. Denn durch ihre Färbung erhalten die Gestalten erst ein volles selbstständiges, von anderen, selbst den gleichartigsten, durchaus unterschiedenes Leben. Stellen Sie sich z. B. zwei Schwestern vor, beide von gleicher Größe, gleicher Form, ähnlichem Ausdruck. Nun geben Sie aber der Einen blondes Haar, blaue Augen, weißen Teint mit jenen blaulichen Tönen, welche das Schimmern der Adern durch die feinere Haut hervorbringt, verbunden mit jenem leuchtenderen Rosenhauch, der die Wangen und andere nackte Theile der Blondinen, Nacken, Brust, Knie, die Spitzen der Finger, die Ferſen, Zehen so reizend und zart überfliegt. Theilen Sie der Anderen dagegen schwarzes Haar zu, oder auch Kastanienbraunes, schwarze Augen oder braune, die leise in's Bräunliche spielen, jene warmbraune oder gelbliche Fleischfarbe, die weder die blaulichen Hauttöne, noch das Roth, außer im glühenden Karmin der Lippen, in gleichem Maaße durchscheinen läßt, doch umgekehrt wieder seine eigensten Farbenzauber hat, und auf der einen Seite ins Braungrünliche, andererseits in die violetteren Nüancen des Roth hineinspielen kann, die zwar an und für sich kälter sind, doch die bräunliche Gluth ebenso aufs Feinste ermäßigen, als auch wieder erhöhen, — stellen Sie, wie gesagt, diese bis zum Verwechseln gleichgestalteten Zwillingsschwestern in dieser verschiedenartigen Färbung nebeneinander, so haben Sie dennoch zwei durchaus verschiedenartige Wesen vor sich, in denen sich nun auch ein ebenso verschiedener geistiger Charakter und Ausdruck kund geben wird. Oder um die Sache noch schlagender zu machen, dieselbe Gegend, Gebirgs-

formen z. B., oder ein durchsichtiger Wald, wo doch nun die Formen gewiß ganz dieselben bleiben, in anderer Beleuchtung, bei hellem Tageslicht oder Mondschein, bei Regenhimmel oder Sonnenblicken, im Morgenroth oder in klarer Mittagshelle, in Nebeldunst oder ganz reiner Atmosphäre gesehen, wird etwas durchweg Anderes, gewinnt den Ausdruck eines ganz verschiedenen Naturlebens, erweckt ganz unterschiedene Stimmungen, und nur durch die Veränderung der Farbung und Beleuchtung. Dasselbe ist es mit einem Baum in der Frühlingszeit des neuen zarten Laubes, und in herbstlich bunterer Farbung. — Die Möglichkeit, alle diese Wendungen bis in ihre letzten Unterschiede hin in lebendigster Eigenthümlichkeit durch Farbe wiederzugeben, macht der Malerei die unermeßliche Breite theils der Naturgegenstände zugänglich, theils auch der menschlichen Situationen, Conflicte, Leidenschaften, Thaten und Handlungen, deren eigene Besonderheit nun auch die Darstellung eigenthümlicherer Charaktere und reichhaltigerer Formen nothig macht, als die Sculptur aufnehmen kann. Besonders aber bedarf, wie wir sahen, die christliche Weltanschauung, im religiösen wie im weltlichen Kreise der unendlichen Mannichfaltigkeit und endlich beschränkter, subjectiv in sich abgeschlossener Gestalten, sowie der ganzen Natur, sei es als Umgebung, sei es als Darstellung des menschlichen Gemüthes, das sich mit seinem Interesse, seiner Freude und Liebe ganz in die Erscheinungen der Natur einlebt.

Durch die Farbung endlich gibt die Malerei nicht nur die bestimmte Form, sondern zugleich deren Beseelung in sich selbst, sowie in ihrem lebendigen Zusammenhang mit einem Kreise anderweitiger Formen und Gegenstände. Hierin vornehmlich stellt sich ihr Unterschied gegen die Sculptur heraus. Wir haben zwar früher bereits, daß auch die Sculptur ihren Gestalten den Ausdruck sowohl des thierischen als auch des geistigen Lebens einzuhauchen vermöge, doch dieser Ausdruck bleibt theils in Betreff auf den Bezug seiner Objecte, theils in Ansehung seiner Tiefe und Innerlichkeit doppelt beschränkt. Denn einerseits ist die Sculptur nur diejenigen Formen wahrhaft als belebt

darzustellen im Stande, welche der thierischen und menschlichen Gestalt angehören, und schon in der linearen Schwingung ihrer Umrisse den Typus der Lebendigkeit bezeichnen. Doch auch in diesen Formen geht ihr die letzte Spitze der sich im concentrirten Blick des Auges, im Schimmer des klopfenden Bluts als Seele verkündigenden Seele ab. Weniger noch andererseits vermag die Sculptur, weil sie das innere Leben des Geistes ganz in die Körperformen einsenkt, und gleichsam leiblich verewigt, aus einer menschlichen Gestalt deren innigstes Empfinden, Wollen, Sinnen und Wünschen zu vollem Ausdruck dieses geistigen Innern selbst hervorzulocken, und die Psyche, die nur in ihrem eigenen Elemente sich frei bewegt, aus den Fesseln des Leibes zu erlösen. Die Malerei dagegen weiß durch Hülfe der Farbe in diesen Rücksichten alles das zu leisten, was die Sculptur unerfüllt lassen muß.

Erstens in Bezug auf die landschaftliche Natur, und deren in jeder besonderen Situation verschiedenen Naturbeseelung. Aus folgendem Grunde.

Als unorganisch erscheint uns jeder für sich in seiner Besonderheit unbelebte Gegenstand, ein Erdstrich z. B., ein Feld u. s. f., wenn wir ihn in selbstständiger Isolirung vor Augen haben, so daß er sich nicht als Theil und Glied eines umfassenderen Ganzen ergiebt, das ihn mit anderen in Bezug, Vermittlung und Einheit setzt, und ihm dadurch das Gepräge dieser Einigung und Vermittlung aufdrückt. Der gleiche Gegenstand umgekehrt, in solch eine Gesammtheit als integrirendes Glied aufgenommen, giebt uns sogleich den Anblick lebendiger Natur. Denn die Natur ist ein großer Organismus, eine Einheit, die jedes Object mit anderen zusammenschließt, und allem in dieser Zueinandergehörigkeit den Hauch der Belebung, den Ausdruck der, wenn auch nicht animalischen, dennoch sich durch alles hindurchziehenden Naturseele giebt, da ihre rege Thätigkeit sich überall hinerstreckt. Fragen wir, woran solche Art der Lebendigkeit auch in der Landschaft für die nacheifernde Kunstdarstellung erkennbar ist, so lassen sich nur Gestalt, Färbung und Töne

nennen. Das wundersame, wortlose Rauschen und Klingen der Bäume in einsamen Wäldern, das Plätschern und Rieseln der Quellen und Bäche, das Heulen des Sturms, das tonige Brausen der heran sich walzenden, wachsenden, zerschäumenden Wellen, das Rollen der Donner, das Krachen und krachende Brechen der Aeste und Stämme, die Wuth der Elemente, wie der erquickende Frieden der Natur werden zu einem klingenden Leben, zu dem alle Gegenstände einstimmen, und den Kampf wie die Ruhe des allgemeinen Organismus, in dem sie allein sind, was sie sind, bekunden. Dieß Tönen auch nur andeutend wiederzugeben ist der bildenden Kunst nothwendig versagt. Ihr bleibt nur Gestalt und Färbung übrig. Die bloße Gestalt nun aber drückt die volle Lebendigkeit der landschaftlichen Natur am allerunvollständigsten aus. Wolken, Wasserspiegel oder krummlinige Bäche, Gestrüpp, Felsen, Ebenen, Bäume in ihrer eigenen Besonderheit und ihrem zusammenstimmenden Leben naturtreu darzustellen muß deßhalb der Sculptur, auch wenn sie auch alle ihre Mittel auf, durch welche sie in's Malerische hinüberzuspielen vermag, dennoch ohnmächtig fallen. Denn die bestimmte räumliche Form schließt die verschiedenen Gegenstände real von einander ab, und trennt sie darum, ohne sie mit einander wieder in Verbindung setzen zu können. Dieß einigungslose reale Sondern und Vereinzeln macht das Unlebendige aus. Hier tritt nun die malerische Färbung, der Sculptur gegenüber, als vollendete Hülfe auf. Durch die Farbe nämlich erhält alles Erscheinende einerlei zwar noch in höherem Grade als durch die bloße Form seine selbstständige Eigenthümlichkeit, zugleich aber gehört die eigenthümliche Färbung ausserdem nicht nur jedem einzelnen Dinge selbstständig an, sondern wird durch die allgemeine Art der Beleuchtung, den Stand der Sonne, die Klarheit oder Trübung der Luft, Nähe und Entfernung vom Auge des Beschauers und sonstige mannichfaltige Bestimmungen, vermittelt, die allgemeinerer Natur sind, auf sich aber alle Objecte ausdehnen. Dadurch erscheint die Farbe jedes Gegenstandes in Bezug auf die Färbung des andern, er erhält sein

Licht dämpft und wirft Schatten, reflektirt sein Licht und seine Farbe weiter, so daß sich ein allgemeiner Zusammenhang, aus welchem kein Object sich auszuschließen im Stande ist, herausstellt, und zu einem reichhaltigen Ausdruck des Naturlebens wird. Denn das Kolorit geht über die selbstständige Besonderheit der getrennten Gestalten zu weitergreifenden Unterschieden und Gegensätzen fort, deren Schärfe und Mannichfaltigkeit es ebenso wieder in Harmonie setzt, verschmelzt und durch Auffangen und Zurückwerfen, durch dieß Licht- und Farbenecho der Reflexe, das Ganze zauberhaft belebt und beseelt. Die allgemeine Stimmung einer Naturscene, Dunst und Duft, wechselnde Farben der Vegetation und Erstarrung, Jahreszeit, Tag und Nacht, Mittag, Abend, Morgen, Witterung, Temperatur, alle diese umfassenderen Zustände des allgemeinen Naturlebens kann nur die Farbe, nicht aber die Form für sich allein anschaulich machen und empfinden lassen. Innerhalb solcher Situationen kann sich nun kein einzelner Gegenstand mehr für sich isoliren, sondern geht in diese Vermittlung aufs engste ein, die sich nun an jedem Objecte in individueller Weise, und dadurch jedes Object von dem allgemeinen Leben durchdrungen und durchzogen zeigt.

Dieselbe Bewandtniß zweitens hat es mit dem Ausdruck des geistigen Innern. Auch in dieser Rücksicht vermag nur die Malerei, nicht aber die Skulptur, denjenigen Ausdruck des Gemüths mit allen feinen Wechseln der Leidenschaft und stillen Vertiefung sichtbar zu machen, welcher dem Innersten der durch Blick, Spiel der Lippen und feinen Zeichnung überhaupt herausdringt, und die ganze Gestalt als ein geistiger Hauch der vom Leibe unterscheidbaren Seele umschwebt. Wie wir an einem frischen Herbstmorgen, wenn die Nebel steigen, sich ballen, mit den durchbrechenden Sonnenstrahlen kämpfen, wenn alles sich zu regen und zu bewegen scheint, wie wir dann in diesen für sich unbelebten Gestalten doch ein innerliches Weben der Natur empfinden und vor uns sehn, oder um Mittag an heißen Sommertagen, wenn Berg und Thal, Wald, Gesträuch, Blumen und Gras, alle Farben und Formen wie in tiefer Ermattung ruhen,

in dem zitternden Duft, in diesem Frieden schmeichelnder Schwüle das innerste Leben der Natur in leisen Athemzügen zu vernehmen glaubin, so schweben auch die innersten Gemüthszustände, wie ein Duft der Seele, um die ganze menschliche Gestalt, und geben jeder Form den Ausdruck geistiger Belebung. Diese Vergeistigung kann wiederum nur die Farbe in ihren tausend feinen Uebergängen, kecken Contrasten, leisen Abtönungen, in ihrer zarten Verschmelzung, ihrem Leuchten, Glühen, Lodern und milden Glanz sichtlich aus der Gestalt herausklingen lassen. Je unerschöpflicher dieß wunderbare Material in seiner individuellen Anwendung und Behandlung ist, um so unbegrenzter bleibt auch der Kreis geistiger Affecte, Zustände, Stimmungen, welche sich darin wiederspiegeln. Besonders aber giebt die Particularität und Besonderheit jeder Farbung die Erlaubniß, alles, was die Malerei darstellen mag, bis zur letzten Spitze bestimmter Situationen, seien sie auch ganz augenblicklicher Art, hinzuführen. Und da es ihr bei jeder Fülle und Tiefe der Unterschiede und Contraste doch nie an Vermittelung und Harmonie fehlen kann, so darf sie nun auch die lebendige Wirklichkeit, in der sie ihren geistigen Inhalt vor Augen bringt, zu dem reichsten Bezug vielfacher Gestalten, und zur bunten Verschiedenheit in dem Thun und Lassen, Uebereinstimmen oder Streiten derselben auseinanderlegen.

Die Malerei kann **drittens** noch weiter gehn. Selbst in Gegenstände der äußeren Natur, worin an und für sich keine menschlich empfindende Seele liegt, kann sie sich mit Gemüth und Empfindung hineinleben, um solche Gegenstände in dieser neuen Beseelung vom Geiste her darzustellen. Der Landschaftsmaler will es künstlerisch verfahren, muß dies sogar thun. Ein Wasserfall zwischen Felsen, Tannen, Fichten hat an und für sich nur die Lebendigkeit der Natur. In einer Landschaft von Everdingen oder Ruisdaal liegt bei Weitem mehr. Einerseits weht uns der volle Naturhauch entgegen, wir glauben das Rauschen des Wassers zu hören, die Wolken ziehen zu sehen, den waldigen Harzgeruch, die Kühle des Gesteins, der Wellen,

der schattenden Bäume scheint uns der leise Windhauch zuzubringen, dann aber blickt uns aus dieser Naturscene auch noch ein geistiges Leben ins Auge. Wir erkennen in der ganzen Art der individuellen Auffassung und Darstellung die sympathisirende Seele gerade dieses und keines anderen Künstlers. Der Landschaftsmaler vermag nur durch die Landschaft sein eigenstes Selbst, seinen geistigen Blick, seine mitempfindende Liebe und Verwebung des Gemüths mit der Natur und dieser oder jener ihrer Situationen und Scenen, seine Kunstbegeisterung im Wiederschaffen und Virtuosität im Vollenden auszusprechen. In jedem solchen Kunstwerke muß uns die ganze Natur und ein ganzer Mensch vor Augen stehn. Und in der That mancher einsamer Felsengipfel oder Hügel mit wenigen absterbenden Tannen von Everdingen's Hand ist menschlich naher, tiefer, geistiger und menschlich ergreifender, denn alles, was uns berühmte heutige Maler als Christus im Schooße der Maria, als Engel, Apostel und Heilige, Venusen, Marschallen, Knaben, Kinder und Greise, trauernde Könige und Juden vorgeheuchelt haben.

Indem nun, wie wir sahen, das ganze innere und äußere Leben der Gegenstände, das im Scheine voller Wirklichkeit sich vor uns bewegen soll, erst durch den Künstler auf einer bloßen Fläche muß gethan werden: indem ferner die alles particularisirende Farbung sein eigentliches Element ist, und er mit reichem Gemüth dabei sein muß, um dem menschlichen Innern wie der Natur ins Herz zu schauen, so spielt nun auch die künstlerische Subjectivität des Talents und Genius eine bei weitem bedeutendere Rolle als in der Sculptur. Bei dieser nämlich sind die Darstellungsmittel und Formen allgemeiner gesetzmäßiger, und lassen nur die scharfsten Gegensätze und vielseitigen Mittelstufen in Conception und Ausarbeitung einen gleich unbegrenzbaren Spielraum noch nicht zu. Ein Bildhauer muß zu großem Theil von der bunten Mannichfaltigkeit der wirklichen Welt um sich her abstrahiren. Je universeller der Maler dagegen, und wenn auch nur in einem engen Kreise, von da lernt und sich in sie vertieft, um so künstlerischer und voller

wird er seine Kunst treiben können. Da ist denn besonders die Nationalität, das umgebende Local, die Gewohnheit im Sehen und Wiedersehen bestimmter Physiognomien, Naturformen, Beleuchtungen von großer Wichtigkeit.“ Ich will z. B. nur an zwei gleich berühmte Oertlichkeiten erinnern: an Venedig und Amsterdam, beides flachgelegene, dem Meere nahe, kanaldurchschnittene Wasserstädte. In Amsterdam nun bestehen die meisten Straßen zu beiden Seiten der Kanäle aus kunstreichen Quais, mit alten schattenden Linden besetzt, die nur unten an den schmalen Häusern die reinliche Vorreppe mit Eisengeländern und blanken Messingknopfen sehn lassen, und daneben die kleinen Spiegelscheiben der großen Fenster, und die wohlgewaschenen aus Klinkern sauber gefugten Mauern. Doch giebt die Breite dieser Grachten mit ihren Holzbrücken und dem zierlichen Pflaster den Eindruck der Weite und Behaglichkeit, wenn sich auch nirgend fast, den Hauptplatz ausgenommen, grandiose Pracht und Kunstliebe hervortun. Die ganze Stadt hat ein und denselben Charakter bürgerlich solider Betriebsamkeit, die sich nur in dem zufrieden fühlt, was sie sich selber hervorbringt und erwirbt, doch so weit es gelingen will mit der Natur aufs Sorglichste Hand in Hand zu gehen sucht, um auch sie wo möglich zu der gleichen Sauberkeit und nationalen Ordnung heranzuziehen. Dies Local giebt wohl durch die Feuchte der Luft, den leichtverschleiernden Nebel, den Glanz des Wassers, das Spiel der Schwäne und Wasserscheine in Bezug auf Farbe und Beleuchtung vor den Anblick nur das Interim mannichfacher Reinheiten, und bewahrt außerdem als anziehende Eigenthümlichkeit in dem Kampfe und Siege über die Natur noch eine Verbrüderung mit dem überwundenen und nun beherrschten Elemente. Dennoch erweist sich die Art dieses Siegs, in der Geradlinigkeit der Kanäle und Straßen, in der monotonen unmalerischen Farbe und Form der Häuser, in der fast zum letzten Lebenszweck gewordenen Reinlichkeit als so durchgreifend poetisch, daß hier oder die ähnliche Stadtumgebung auch den Maler nur auf das Glatte und Zierliche, auf reinlichen Fleiß und pedantische Ausführung

scheint hinleiten zu müssen, wenn sie ihn nicht auffordert, mit freiem Blicke hinaus aufs Meer zu schweifen, oder wie es der kühnere Rembrandt that, sich gerade beim steten Anblick dieser Stadt in ganz anderen Farben und Formen ebenso naturwahr als selbstschöpferisch zu befriedigen.

Es steht mir noch in deutlicher Erinnerung, wie ich vor wenigen Jahren bei glücklichster Beleuchtung in den Straßen von Amsterdam mit einem Freunde die Ohnmöglichkeit besprach, aus den Ansichten, die wechselnd vor uns standen, ein wahrhaft poetisches und malerisches Bild zu entwerfen. Und in der That habe ich auch unter allen Architekturgemälden echt holländischer Städte nur ein einziges Werk — es war von Berkheyder — gesehn, das jeden irgend gerechten Anspruch ganz erfüllte. Wir fanden es im Haag, in der vortrefflichen Privatsammlung des Baron Steengracht v. Ooscapelle. Es ist nur ein kleines Bild, höher als breit, und stellt mit sorgsamster Ausführlichkeit eine der Hauptstraßen von Amsterdam dar. Der geradeaus laufende Kanal theilt es fast in zwei gleiche Hälften; zu beiden Seiten des Ufers dem Wasser parallel stehn Häuserreihen; rechts die Kanalmauer und Einfassung der Baumallee, die Straße und der untere Theil der Häuser im Sonnenglanz, der linke Theil im Schatten, ein Streiflicht fällt warm aus einer Nebenstraße herein, über dem Kanal in der Mitte des Bildes eine hölzerne hohe Brücke; darunter fort eine Durchsicht in den Hintergrund.

Es ließe sich in Linien und Formen nichts Monotoneres, Unmalerischeres ersinnen; weshalb denn der Künstler auch diese Prosa nur durch die innre Poesie der Situation und Naturstimmung überwinden konnte, in welcher er seinen Gegenstand auffaßte und wiedergab. Denn selbst durch die in regelmäßigen Abständen den Kanal entlang gepflanzten Linden bemüht er sich nicht, Mannichfaltigkeit und Abwechslung hereinzubringen; er bleibt auch hierin dem holländischen Charakter treu, der das Verstandesstreife und Gleichförmige in Sträuchern, Hecken und Bäumen liebt; kaum daß er durch ein übersetzendes Boot und

eine Aufgangstreppe zum Quai empor die Gradlinigkeit des Kanals und Uferrandes in Etwas unterbricht.

Als Grisaß aber hat er in Farbe und Luften ſein ganzes Bild in bräunlicher Wärme gehalten: die Sommermittagsſchwüle, in welcher die Straße menſchenleer daliegt, athmet uns ſonnenhell an; und nun erſt wird der Anblick des Waſſers, der dämmrige Schatten der Bäume und Häuſer zu lockender Erquickung. Ueberall iſt Stille; der breite Kanal zieht ſo klar und glatt dahin, daß nichts den farbigen Wiederſchein nett, aus deſſen feuchtem Spiegel uns das Ufer mit Männern und Frauen, die einen ſtehend, andere ſitzend, die Mauerbruſtung, die Bäume am Ufer noch einmal erfriſcht entgegenblinken. Der Tageshelle zum Trotz iſt ſelbſt das höchſte Licht ſanft gedämpft, das Schattendunkel ſo heimathlich heimlich, die einſame Straße ſo lautlos, als ruhe auch die betriebſamſte Hand mit aus in der feiernden Mittagsruhe der Natur; die Häuſer ſind verſchloſſen, die Vorhänge der Fenſter niedergelaſſen, die oberen Stockwerke verdecken die breitbin ſich wölbenden, dichten Zweige; — wie ſchlummerkühl muß es in den hohen behaglichen Zimmern ſein. Und enger und enger rücken die Bäume, die Ufer, die Häuſerreihen aneinander, fort und fort, in unbeſtimmte Ferne, die uns auch nur den Eindruck zurücklaßt von ſonnigem Grün, von ſtummem Frieden, von Schatten und Erfriſchung. So iſt der gleiche Seelenzuſtand, der ſich durch dieß Local, dieſe Stunde, dieſe Stimmung der Natur hinzieht, und ſich in uns zu lebendiger Theilnahme wieder erweckt.

Wie anders in Venedig. Wer dort nicht zum Maler ward, konnte es an keinem Orte werden. Luft, Licht, Sonne, Schatten, Waſſer, Formen und Farben, die vielgeſtaltigen Paläſte und Kirchen, die Kinder, Greiſe, Schiffer, Vornehme und Geringe — alles maleriſch. Und die weite Stadt ſelber eine neue Natur. Nirgend der mühſelige Fleiß, die kleinliche Ordnung, der verſteckte Reichthum. Mit welchem Aufwande menſchlicher Kraft und Ausdauer auch die Häuſer und Brücken, die Straßen und Plätze aus dem grünen Meerwaſſer emporgebaut ſind, das

Ganze giebt doch den Anblick, als sei es ursprünglich aus dem verwandten Element wie aus seinem eigenen Boden aufgewachsen. Die Stadt mit ihren Inseln und Vorlagunen ist eine Welt für sich; abgeschlossen von dem übrigen Treiben, obschon einst mit allen Ländern und Völkern in Verbindung; nichts ist nordisch nebeltrübe und eintönig-braun, alles luft- und wasserlicht, ohne auffallende Abtönung durch die Entfernung, fast die Schatten selbst noch hell, und oft nur die Lichter leuchtend wie in blitzenden Funken umherspringend, und doch über das Ganze Milde und Harmonie verbreitet. — Jetzt freilich ist Venedig ein Ort für Wehmuth und Klage. Ueberall die Spuren einer reichen Geschichte in Glanz und Pracht noch da, doch als eingesunkene Vergangenheit, deren Erinnerung bei der Kanalstille und den lautlos gleitenden Gondeln selbst die Häuser mit Trauer über die Gegenwart zu überschleichen scheint. Denn nichts ist mehr das Alte, als der lachende Himmel, die klare Luft und das unvergängliche Glutbspiel des Lichts und der Farbe. — —

Soviel für diesmal in Bezug auf den allgemeinen Unterschied der Sculptur und Malerei. Wir können beide einander so gegenüberstellen, daß in der Sculptur die nach allen Seiten abschließend herausgearbeitete Plastik der freilich beseelten Gestalt als Gestalt die Hauptsache ist, in der Malerei dagegen der von Innen beseelende Ausdruck des innern Geistes und Gemüths. Deßhalb darf sich die Malerei nie mit der bloßen Gestalt begnügen, sondern muß in lebendig athmender Wirklichkeit zugleich die volle Seelenstimmung in vielfältiger Physiognomik ergreifen, und nicht bloß in gattungsmäßiger, sondern schlechthin individueller, ja selbst particular eigenthümlicher und dadurch um so belebterer Form. Das eben ist für die christliche Anschauung das Heimathliche in der Malerei. Gott und die ganze Natur und Menschenwelt erscheint beseelt und begeistet, in ihrer nicht nur idealen von der Lebensfülle wirklicher Gegenwart abstrahirenden Gestalt, sondern oft in ganz gewöhnlicher Erscheinung, aber durch die Tiefe und Poesie des darin ausgedrückten Innern zur Kunst erhoben. An diese Welt treten wir

als an die unsrige heran. Sie ist beseelt wie wir, sie blickt uns ins Herz, wie wir in ihr Inneres schauen, und hat dadurch ein nahes Verhältniß zu uns. Die Sculpturgestalt scheint sich Verwandte ab, und stellt sich, für sich selbst genügend, unnahbarer hin. Dadurch ist nun auch von dieser Seite her der Inhalt der Malerei unendlich weiter, als der der Sculptur. Was nur immer in sichtbarer Erscheinung durch die Macht der Kunst des Gemüthsausdruckes fähig ist, gehört der Malerei zu. Das ganze menschliche Dasein, von der Pracht der Paläste bis zur wohen Armseligkeit verfallener Hütten, von Gott, den himmlischen Heerscharen, der Mutter Gottes an, bis hin zur Mutter, welche den vor ihr kauernden Bettelbuben kraut, bleibt ihr unverschlossen, und die ganze Natur vermag sie, bis hin zu den letzten Grenzen menschlichen Interesses und künstlerischer Liebe für Form und Farbe, in sich aufzunehmen. In allem aber macht das innere Leben, die Farbenseele, durch welche es ausdrucksbar wird, und die Eigenthümlichkeit der äußeren Gestalt als Widerschein des belebenden Geistes das eigentlich Malerische aus.

Vierte Vorlesung.

Je weiter die Kunstmittel reichen, die dem Maler zu Gebote stehn, desto mannichfaltiger vermag er nun auch mit seinen Conceptionen den ganzen Formenkreis zu durchwandern, in welchem die Kunst überhaupt ihre Gegenstände auffassen und zur Darstellung bringen kann. Epische Breite oder Weite, lyrischer Ausdruck des Innern und dramatische Lebendigkeit sind der Malerei gleichmäßig vergönnt.

Auch über diesen Punkt muß ich, damit spätere Bemerkungen verständlicher werden, hier im Voraus gleich einiges Nähere hinzufügen. Es ist ein noch immer nicht abgestreifter Irrthum, das Epische, Lyrische und Dramatische als Urformen der Poesie allein, oder bedeutend der Kunst zu betrachten und abzuhandeln. Dennoch sind es in dem Maße allgemeine Darstellungsweisen, daß kein einziges Werk, welcher besonderen Kunst es auch angehöre, anders als in einer dieser Formen zur Ausführung kommen kann. Kritisch ist dann das Epische vornehmlich in weitester Bedeutung, also es besser gesehen ist, zu fassen, insofern darunter nur die Erzählung einer in sich abgeschlossenen Begebenheit verstanden wird. Wir wollen von der Poesie den Ausgangspunkt nehmen.

Wahrhaft episch, im Sinne echter Nationalepopeen, wie der Ramajana oder die Ilias, wird kein Gedicht schon dadurch etwa, daß es ein Begebniß episodenreich berichtet, sondern durch die volle Verflechtung vielmehr, in welcher die Collisionen und Helden einer besonderen That mit der religiösen und sonstigen Weltanschauung, mit der Gesinnung und Richtung der Nation,

als urſprünglichem Ganzen, ſtehn, und ſich aus dieſer Quelle entſprungen zeigen. Durch die Entfaltung der Begebenheit, die den Mittelpunkt bildet, muß zugleich die innerſte Subſtanz des nationalen Glaubens, Wollens und Vollbringens in lebendiger Wirklichkeit zur Anſchauung gelangen. Mit einem Worte, das Epiſche liegt nicht ausſchließlich in dem Verweilen bei der Außengeſtalt der Dinge, Individuen, Empfindungen und Ereigniſſe. Es iſt im Gegentheil gleichmäßig darin begründet, daß der jedesmal weſentlichſte Gehalt eines Volks und einer Zeit in der unzerſplitterten Wahrheit ſeines von der Subjectivität des Herzens noch ungefärbten, und durch die Gewalt beſchränkender Charaktere ſich noch nicht beſtreitenden Werths zum Vorſchein kommt. Das Objective giebt für die epiſche Kunſt die Form wie den Inhalt ab. Denn unter Objectivität wird einmal das Aeußere, ſichtbar Erſcheinende verſtanden; das andremal ebenſoſehr das in ſich ſelbſt Begründete, Wahrhafte, Feſte, das von dem Wechſel der Meinung und Macht der beſonderen Leidenſchaften unerſchüttert bleibt. In dieſer Rückſicht ſieht die epiſche Poeſie auch von der Schilderung geſchehener Thaten gänzlich ab, und ſtellt, wie in Weisheitsſprüchen z. B., was ihr als die eigentliche Baſis für alles Wiſſen und Handeln gilt, ohne eine beſondere Empfindung oder individuelle Anſicht einzumiſchen, als ſachliche Wahrheit und ſichre Richtſchnur hin. Sind ihr aber in dieſer Weiſe die allgemeinen Geſichtspunkte für das menſchliche Leben und die Natur bereits, abgetrennt von concreter Exiſtenz und beſtimmterem Daſein, klar ins Bewußtſein getreten, dann faßt ſie einzelne Vorfälle mehr und mehr nur als ähnliche Beiſpiele ihrer weitergreifenden Sätze, die ſie deshalb nur gleichnißweiſe in Fabeln, Apologen und Parabeln lehrreich und anmuthig zu veranſchaulichen liebt.

In ganz entgegengeſetzter Weiſe verfährt die Lyrik. Daß ſie es mit dem Innern zu thun habe, iſt oft genug geſagt worden, ihre eigentliche Aufgabe damit aber nur halb erſt bezeichnet. Auch das Epiſche, inſofern es ſtatt beſtimmter Begebniſſe nur das Subſtantielle und Allgemeine als ſolches ausſprechen

will, bewegt sich, ohne dem Inhalte wie der Form nach ins Lyrische zu gerathen, in dem gleichen Elemente des Innern. Wir können in dieser Rücksicht zur näheren Erklärung die Hülfe in Anspruch nehmen, die uns ein einziges Wort darbietet. Für „innerlich" haben wir nur „subjectiv" zu setzen, so ist die Sache abgethan. Denn wie „Objectivität" in doppeltem Sinne zu brauchen ist, steht uns nun auch das Subjective in zwiefacher Bedeutung zu Gebote. Zunächst zwar heißt es nur das Ideelle und Innerliche im Unterschiede des Aeußeren und Realen; dann aber drückt es in dieser Innerlichkeit auch das für sich Abgeschlossene aus, das, im Gegensatze objectiver Allgemeinheit, den Umkreis des in sich einzelnen Subjectes besaßt. Subjectiv ist dadurch jeder Gehalt nicht nur wie er überhaupt im Innern, sondern zugleich wie er in einzelner Stimmung und Betrachtungsweise sich lebendig erzeugt, dort festhaftet oder sich herüber und hinüber bewegt. Die Lyrik kann einen Gegenstand nicht anders mittheilen, als daß sie in ihm sich ebensosehr die Gefühle, Reflexionen, Anschauungen der individuellen Menschenbrust aussprechen läßt, ja sie soll ihn nur in Form dieser Vorstellungen und Seelenstimmungen, nur um dieser Form willen aufnehmen und zurückgeben. Denn selbst wo sie erzählt ist es nicht die äußere Gestalt der Begebenheiten, um welche es ihr zu thun sein darf, sondern der Ausdruck subjectiver Trauer, jubelnder Lust erhabenen Trostes, kurz einer subjectiven Empfindung oder Betrachtung, welche, aus dem Mitgefühl für das Berichtete entsprungen, dieselbe Schwermuth, Freude oder Erhebung im Herz erwecken will.

Hierzu kommt noch ein letzter Punkt, der eben so wenig darf übersehn werden. Das Subjective in seiner selbstständigen Begabtheit auf sich ist wesentlich auch das Vereinzelnde. Es setzt eine in sich geschlossen zusammenhangende Totalität in deren mannichfache Unterschiede, Gegensätze und Nuancen auf. In dieser Zersplitterung nun bildet die Lyrik jene für sich isolirte Seite abgeschlossen aus, indem sie als neuen Einheitspunkt ein Individuum hinzustellt, das sich und Anderen seine besondere Gemüths-

lage, Erhebung oder Kümmerniß poetiſch zum Ausdrucke bringt. Darnach vor Allem liegt in der Lyrik durchweg das Princip des Particularisirens. Wenn deshalb die epiſche Form das einfach auf ſich ſelbſt Beruhende darlegt, oder ſich zur reichgegliederten Schilderung mannichfacher Thaten ausbreitet, ſo concentrirt ſich die Lyrik in jedem einzelnen Werk auf eine ſpecielle Seite, und läßt dieſelbe ſich als fortreißende Begeiſterung, ſtille Reflexion oder Stimmung des Herzens in ſubjectiver Bedrängtheit und Vertiefung abſchließen.

Die Ilias und Odyſſee z. B. geben uns die Geſammtheit des griechiſchen Geiſtes in ſeiner urſprünglichen poetiſchen Wirklichkeit; die Geſtalt und Herrſchaft der Götter und nationalen Helden, ein Bild der Könige und des Volks, des Alters und der Jugend, der Gatten, Frauen und Jungfrauen, der Oberwelt und des Hades, die kriegeriſche Richtung und die Anſchauung des Friedens, die Heimath und Fremde, die Kenntniſſe und Zuſtände des eigenen Volkslebens und die Vorſtellungen von dem Charakter barbariſcher Nationen, genug eine ſo reichhaltige Totalität, daß, wenn uns aus der ganzen Entwicklung der griechiſchen Poeſie auch dieſe beiden Epopeen nun übrig wären, wir uns dennoch würden in Betreff auf die Grundanſchauungen des nationalen Glaubens und Handelns für wohlunterrichtet erachten können. Von ähnlich umfaſſender Art iſt zwar die griechiſche Lyrik gleichfalls. Aus wie viel einzelnen Gedichten aber ſpringt uns erſt dieſe Geſammtheit entgegen, zu wie mannichfaltigen Arten zerſcheiden ſie ſich, deren beſonderer Inhalt ſich zu ſtreng getrennten Formen ausprägt, und außer der Eigenthümlichkeit des Stammes, Dialects, der ganzen Diction und Farbung, auch den individuellen Charakter des Dichters lebendig ins Licht ſtellt.

So iſt es in der Lyrik der einzelne Menſch, der durch die ſtumme Sprache des Blicks und der Geberde, oder durch tönenden Geſang der Seele und das ſchärfer bezeichnende Wort ſeine inneren Regungen, ſein Hoffen und Nachdenken in immer wechſelnder Verſchiedenheit innerlich oder von außen veranlaßter

Situationen mittheilt. Dieser Ausdruck schon giebt die Befriedigung. Es kommt zu keinen Begebnissen, keinem Handeln. Das Subject bleibt in sich eingeschlossen, und will nur, was durch sein Inneres wogt oder sich spiegelklar hervorgießt, poetisch genossen, zum Nachgenuß darbieten. Damit weist aber die Lyrik nicht etwa die allgemeinen Interessen des religiösen Glaubens, der patriotischen Heldenschaft, der tiefsten Weisheit und sittlichen Gediegenheit von sich ab. Die ewigen Grundlagen des menschlichen Daseins machen das Lebensmark auch ihres eigentlichen Inhalts aus. Sie treten jedoch in die lyrische Form nur in der Weise ein, in welcher das einzelne Individuum sich ihrer bemächtigt, sie seinem Charakter nach empfindet, ihre Zustände anschaut und betrachtet, so daß dieses Anschauen, Entzünden und Verweilen durch alle Gradationen der Ruhe oder emportragenden Begeisterung hindurch, von allen Nüancen des Einklangs oder Widerstrebens durchzogen, von allen Schmerzen und Freuden der eigenen Zustände bereichert und bewegt, als der wahrhaft lyrische Inhalt und die echt lyrische Auffassung zu bezeichnen ist.

Ueber die dramatische Gattung nun sich zu verständigen hat die meiste Schwierigkeit. Und doch müssen wir in Rücksicht ihrer zu unserem Zwecke vor Allem ins Klare kommen. Nichts wird in Darstellungen der Sculptur und Malerei häufiger verwechselt als das Epische und Dramatische. Das Nächste, was sich zur Erläuterung anbietet, scheint die bestimmtere Definition von That, Begebenheit und Handlung zu sein. Denn das Epos erzählt das Geschehen von Thaten und Begebnissen, das Drama führt eine Handlung in ihrem gegenwärtigen Verlauf an uns vorüber. Dieser Unterschied ist leicht zu fassen. Jedes Verändern und Umwandeln vorhandener Objecte, Zustände und Verhältnisse, das von Innen herkommt und von Individuen ausgeht, ist eine That. Sie findet bei Begebenheiten wie bei Handlungen Statt, und liegt beiden gemeinsam zu Grunde. Begebenheit und Handlung bilden aber jede für sich wieder eine besondere Seite aus, die in dem bloßen Thun schon verbor-

gen kann. Die That, indem ein gewollter Zweck ſich an der vorhandenen Wirklichkeit durchführt, wird zu einem äußeren Geſchehen. Iſt nun die äußere Realiſation, welche ſich zu einem Complexus von Umſtänden und Vorfallenheiten ausbreitet, zum Hauptangenmerk, wie es die epiſche Darſtellung thun muß, gemacht, ſo erſcheint die That als Begebenheit; als Handlung, wenn ſich, wie im Dramatiſchen, das Hauptintereſſe bei allem Geſchehn auf die innern Leidenſchaften und Zwecke, auf den Charakter und Entſchluß der Individuen richtet, um dieſe als den weſentlichen Punkt herauszuheben, von dem alles ausgeht, und worauf ſich alles zurückbezieht. Die Hellenen z. B. ſind gen Troja gezogen, ſie haben es belagert, durch Liſt eingenommen und in Aſche gelegt. Dieß iſt zunächſt eine That. Die äußere Weiſe aber, in welcher ſie vor ſich gegangen, der ganze Reichthum all der großen und kleinen hemmenden und fördernden Ereigniſſe, das Verweilen bei der Außengeſtalt des Locals, der thatigen Helden und Götter, die überwiegende Wirkſamkeit äußerer Umſtände, das Fatum, welches den Ausgang beſtimmt, dieß alles macht den großen Heldenzug zum reichhaltigſten Begebniß. Oedip, auf der anderen Seite, unwiſſend hat den eigenen Vater [illegible]en. Auch dieß vorerſt iſt nichts als eine bloße That, der [illegible]re folgen; er löſt das Räthſel der Sphinx, er heirathet die Jokaſte, er wird auf den Thron von Theben erhoben. Nun aber erfährt er, was er gethan. Es entdeckt ſich ihm das grauenvolle Geheimniß, der Vater ſei es, den er getödtet, die Mutter, deren Ehebett er beſtiegen. Er nimmt dieſen eigentlichen Inhalt ſeiner That in ſich hinein, und da er ſie jetzt als Verbrechen weiß, will er für ſeine Schuld einſtehn. Aus eigenem freien Entſchluſſe verläßt er den Thron; einſt geiſtig blind in ſeiner Klugheit blendet er, nun er die Greuel kennt, die er vollbracht, den Stern der Augen; arm, hülflos wandert er aus. Dieſe freie Selbſtbeſtrafung iſt kein bloßes Thun mehr. Es iſt, wenn wir auf den Charakter, die Motive, den Zweck und ſelbſtbewußten Entſchluß des königlichen Greiſes das eigentliche Gewicht legen, eine freie Handlung.

Doch damit iſt in Bezug auf das Dramatiſche immer noch wenig geſagt, indem ſich ja das Epos nicht auf die Erzählung von Begebenheiten zu beſchränken hat. Vollſtändig geht nur die Anſicht auf den Hauptpunkt ein, welche die dramatiſche Form als innere Durchdringung beſonderen und allgemeinen Principes zu einer neuen, nunmehr reichſten Totalität auffaßt. Dann kommt es aber zugleich darauf an, dieſe Vermittelung ſich weit und durchgreifend genug vorzuſtellen. Wir können bei unſerer bisherigen Terminologie wieder die nöthige Hülfe ſuchen. Das Epos enthielt in zwiefachem Sinne das Objective, die Lyrik in doppelter Bedeutung das Subjective; wir müſſen uns deshalb die Ineinanderarbeitung nach der einen und anderen Seite klar machen.

Erſtens in Anſehung des Aeußeren und Innern, inſofern das Epos eine Begebenheit in ihrem Geſchehen veranſchaulicht, die Lyrik dagegen nur das Innre zum Inhalt und zur Form nimmt. Der dramatiſche Verlauf begreift Beides in ſich. Denn er giebt uns nicht bloß Stimmungen und Leidenſchaften zu erkennen, ſondern zeigt auch mannichfache äußere Verhältniſſe, Naturſcenen und ſonſtige Umgebung verſchiedenſter Art; eine objectiv verbaute Wirklichkeit, in welcher Individuen ihre Plane und Beſchlüſſe geltend machen. Dadurch aber behalten die inneren Empfindungen und Anſichten zu den äußeren Zuſtänden nicht bloß die Stellung eines gleichgültigen Nebeneinanders Beider; ſie ergänzen ſich im Gegentheil wechſelſeitig. In der Weiſe jedoch, daß die Individuen als der Mittelpunkt daſtehen, auf den es ſchlechthin ankommt. Sie machen einen beſtimmten Umfang beſonderer Verhältniſſe, unter denen ſie leben, zu ihrem ſubjectiven Inhalt, der nach Maaßgabe des individuellen Charakters, ſodann zu Wünſchen und Leidenſchaften wird, zu Zwecken ſich beſtimmt, zu Entſchlüſſen heranreift. Den ganzen Inneren nun iſt es, das ſich unter den vorausgeſetzten Bedingungen durchlebt, d. h. die vorgefundenen Zuſtände und Verhältniſſe zerſtörend oder aufbauend umwandelt. Doch auch hiermit iſt der Verlauf noch nicht geſchloſſen. Die neu entſtan-

dene Realität, wie sie aus dem Individuum hervorgegangen ist und zu dessen eigenem Dasein gehört, wirkt auf das Innere zurück, das, der concreten Wirklichkeit einverleibt, nun in Glück und Verderben die Vergeltung für sein Handeln hinnehmen muß. Dieß Herein und Heraus, Herüber und Hinüber des subjectiven Innern und der objectiven Welt, dieß gegenseitige Hervorgehn der einen Seite aus der anderen bildet den angegebenen Kreis der dramatischen Vermittlung, für welchen die handelnden Individuen der Angelpunkt sind. —

Aber selbst diese Erklärung scheint den Unterschied dramatischer Handlungen von epischen Begebenheiten noch keineswegs vollständig aufzuhellen. Denn auch im Epischen dreht sich, was irgend vor sich geht, um die thätigen oder leidenden Helden und das Gelingen oder Mißglücken ihrer Unternehmungen. Gerade an dieser scheinbaren Gleichheit jedoch lassen sich die schlagenden Unterschiede am einleuchtendsten verdeutlichen. Wie sehr nämlich im Epos auch die Zwecke der mehr oder minder hervorstechenden Individuen zum Vorschein kommen, so giebt doch einerseits im Allgemeinen schon die Außengestalt dessen, was sich innerhalb der Ausführung begiebt, die Grundform für die gesammte Vorstellungsweise ab; andrerseits treten theils die äußeren Umstände der Natur, theils die für sich schon fertigen, oder sich von den Haupthelden unabhängig ausbildenden Situationen und Verhältnisse, und die für sich festen Bestimmungen ewiger Nothwendigkeit in so machtvoll fördernder oder hemmender Wirksamkeit auf, daß dieses Objective eine ebenso wichtige, ja eine wichtigere Rolle spielt, als die Absichten und Leidenschaften der Charaktere. Was die umgebende Wirklichkeit, in welcher das Individuum sich findet und handelt, aus seinem Vorhaben, seiner Anstrengung, seinen Thaten macht, was sie ihm zu ertragen auferlegt und zur Erfreuung und Erhebung bereitet, dieß in der Breite des Geschehens zu berichten ist die Aufgabe, welche das Epos zu lösen hat. Und so stellen sich denn auch weniger die verschiedenen Charaktere in ihrem innern Leben heraus, als daß sich gleichsam die körperliche Seite des Geistes, die nach

Außen gerichtet ist, der leibliche Heldenmuth, die Heldenschaft des Arms, der Stolz und Zorn der Kraft, die Anstelligkeit, List, Ausdauer in Gefahren, die Leidenschaften und Sitte im Täglichen und Außerordentlichen, in wechselnden Erlebnissen und Abenteuern veranschaulicht. Das Drama umgekehrt greift in der verständlicheren Darstellung seiner Zuschauer über das hinweg, was um dieselben vorgeht, und gönnt dem Aeußern nur in enger Begrenzung auf die inneren Bewegungen der handelnden Helden einen doppelt geschmälerten Spielraum. Denn es muß den geistigen Charakter, der in der umgebenden Welt sich selber will, für oder wider sie handelt, und aus dem, was er vollbringt, als seiner eigenen That den Kranz des Sieges einerntet, oder das Minimum seiner Zwecke erwachsen sieht, zum bleibenden Gesichtspunkt nehmen. Hierdurch allein kann das Drama beweisen, daß es das Princip lyrischer Subjectivität in das Epische hineingetragen hat.

Dennoch ist damit nur erst eine Seite der Wirksamkeit dieses Princips dargethan. Die andere ist von gleichem Gewichte, und vermittelt sich nun auch mit der zweiten Begrenzung des epischen Objectiven.

Im eigentlichen Epos giebt das an und für sich Gültige, weil es in sich wahrhaft und wesentlich ist, sich auch die gemäße Wirklichkeit einer nationalen Darstellung. Es weiß die entsprechenden Helden zu finden, durch deren Thaten und Begebenheiten es sich ins Leben ruft. Solch einen Gehalt schließt zwar auch die Lyrik nicht von sich aus; sie macht ihn aber kund, wie er das einzelne Subject erfüllt, das seiner bestimmten Eigenthümlichkeit nach diese oder jene Seite daran erfaßt und als eigene Empfindung, Anschauung oder Betrachtung ausbildet. Von diesem Principe durchzogen stellt nun das Drama, wie sehr seine Individuen sich auch in practischer Durchführung ausleben, jeden Lebensgehalt als an den subjectiven Character, an die besondere Leidenschaft, die Thorheit, den Adel, die Größe oder Niedrigkeit der handelnden Personen gebunden dar. Damit ist das dramatische Individuum selbstständig auf seine Füße gestellt und ver-

einzelt. Aus ſich heraus führt es ſeine Zwecke zur Befriedigung des eigenen Charakters durch. Weshalb denn auch harmloſes Thun und bloße Ueberredung nicht als echt dramatiſch erſcheinen können. Die epiſchen Helden dagegen gelten nur innerhalb eines ſubſtantiellen Ganzen, und wenn ſie auch hervorragen, ſo geben ſie ſich doch nur als Beförderer: ſie ſind für Geſammtzwecke thätig, und an ihrem beſonderen Leiden und Triumph entwickelt ſich immer mehr oder weniger die Anſpannung einer vielſeitigen Wirklichkeit, auf welche das Intereſſe der Darſtellung ſich gleichmäßig verbreitet. Sondern die Einzelnen ſich ſelbſtſtändig von dem großen Ganzen ab, dem ſie angehören, ſo entſtehn daraus gewöhnlich nur epiſodiſche Hemmungen, welche die Erfüllung des gemeinſamen Unternehmens um ſo mehr verzögern, jemehr daſſelbe ſich aus der Hauptſituation ſolch einer Störung, wie in der Ilias der Zorn des Achill und Streit mit Agamemnon, entfaltet und durchkämpft.

Daſſelbe lyriſche Princip macht ſich jedoch im Dramatiſchen noch auffallender geltend. Denn der für ſich abgeſchloſſene Menſch, wenn er ſich in ſeiner Beſonderheit vereinſeitigt, particulariſirt dadurch zugleich die abgetrennte Totalität einer nun nicht mehr zuſammengehaltenen Wirklichkeit. Dieß führt uns dem eigentlich wichtigen Punkte zu. Beſtimmte Charaktere, je unerſchütterlicher ſie in ihrer abgegrenzten Individualität daſtehn, je energiſcher ſie ſich ausbilden, je ſubjectiver ſie an ſich ſelber feſthalten, zerſplittern um ſo ſtarrer die feſte in ſich einigen Lebensſphären. Jedes Individuum ergreift nun, nach Maßgabe ſeiner beſonderen Natur, nur ein beſonderes Gebiet mit vereinzeltem Zweck, und muß durch dieſe Iſolirung in Hinderungen und Streit gerathen, weil es andere in ihren Plänen und Beſchlüſſen, Eigenheiten und Leidenſchaften geltende, berechtigte, verletzte Individuen gegen ſich aufregt. Erſt hiemit betreten wir uns auf dem wahrhaft dramatiſchen Boden. Zuſtände, welche ſcheinbar zufällig oder nothwendig Collisionen von Verhältniſſen, Zwecken und Charakteren herbeiführen, ſind allein der dramatiſche Ausgangspunkt; Handeln und Gegenhandeln, das practiſch

bewegte Für und Wider allein ſchlägt aus dem feſten Kern des Charakters den dramatiſch blitzenden Funken heraus, und nur das Durchkämpfen ſolcher entzweiender Conflicte darf die Löſung zu Wege bringen, der die dramatiſche Handlung beſtändig zuſtrebt.

Und doch ſcheint die angedeutete Klärung uns wiederum halb nur vertraut zu bringen. Auch Sprachen drehen ſich am häufigſten um Krieg und Schlachten, überhaupt aber um Kämpfe und Conflicte mannichfacher Art. Dieſer Gegenſatz iſt entſcheidend. Haben wir ihn erſt beſeitigt, ſo ſtehn wir am Ziele. Ich will deshalb gleich auf den ſchlagenden Unterſchied losgehn. Geht dramatiſch ſind nur diejenigen Colliſionen, welche Zwecke und Charaktere einander in Ernſtharn gegenüberſtellen, deren eigenſte Natur, um zu wahrhafter Wirklichkeit zu gedeihn, den innern und äußern Einklang der Individuen mit dem wahren Gehalte ihres Handelns, ſowie das wechſelſeitige Zuſammenſtimmen der beſonderen Zwecke und Charaktere zu ein und demſelben Wollen und Ausführen fordert. Die iſolirende Particulariſation und ſtreitende Verwicklung muß der wahren Vernunft der Sache entgegen ſein, ihre Verwirklichung hindern, und dadurch die Individuen, mögen ſie zu ihrem conflictvollen Handeln noch ſo berechtigt ſcheinen, in eine Schuld hineinziehn, die ſie tragiſch oder komiſch zu büßen haben, es ſei denn, daß ſie ihrer Leidenſchaft und Thorheit in ausgleichender Versöhnung entſagen. Dieß Grundgeſetz hat ſchon Ariſtoteles wenigſtens für die Tragödie vor Augen, wiefern er (Poet. c. 14.) behauptet, daß tragiſche Furcht und tragiſches Mitleiden nur dann zu erregen ſeien, wenn Handlungen von Perſonen unter ſolchen entſtehn, die einander befreundet ſein ſollen, wenn z. B. der Bruder den Bruder, oder der Sohn den Vater, oder die Mutter den Sohn, oder der Sohn die Mutter tödten oder tödten wolle, oder irgend dem Aehnliches vollbringe. Was aber Ariſtoteles nur als wahrhaft für die Tragödie geeignete Colliſionen anempfiehlt, gilt, wie geſagt, für das Dramatiſche überhaupt, obſchon es hierbei auf das Maaß der Schuld nicht ankommt, in welche die Verwicklung führt.

Charakteren und allen anderen Seiten nöthig. Statt sich in weit auseinander liegender Gestaltung auseinander zu legen und in ruhigem Flusse fortzuwinden, eilt die ganze Darstellung der Schärfe des entwickelten Zwiespalts und der entscheidenden Auflösung ebenso schnell entgegen als wieder herbeiführend zu.

Das besondere epische Weltbild, wie breit es immer gefaßt sei, wird mitten in eine vielseitige Totalität nationaler Zustände und Weltverhältnisse in der Weise hineingefügt, daß theils diese Totalität die bestimmte Begebenheit umgibt und trägt, theils im Weiterschreiten derselben nur an dieser Fortbewegung seine eigenen Seiten zum Ganzen gerundet vor Augen bringt. Will das Drama nicht episch werden, so muß es die gleiche Ausbreitung vermeiden, und sich, so viel es die breitere Besonderheit seiner Handlung und Charaktere irgend gestattet, auf die vollständigere Ausführung der bestimmten Zwecke und Gefühle beschränken.

Dieß aber, wenn wir nur hier auf den Umfang blicken, ist Resultat des in der dramatischen Form überwiegend wirksamen lyrischen Elements. Doch eben darum muß sich auch wieder das epische Element zu gleichmäßiger Berechtigung hervorthun. Das Epische nämlich in jener breiten Entfaltung von Objectivität im Sinne des an und für sich Wahrhaften und Substantiellen Hervorzumachen. Die dramatische Handlung, indem sie in solchen Gebieten vor sich geht, in welchen die Harmonie der Zwecke und Charaktere die einzig vollständige Wirklichkeit zu Tage fördert, hat einerseits jene darzuthun, wie bestimmte Gestalten in den Seiten der menschlichen Verhältnisse, der besonderen Lebensstufen und menschlichen Leidenschaften, überhaupt im Wollen und Handeln sittlich begründet sind; andererseits jedoch ergeben sich von Hause aus die dramatisch entwickelten Tendenzen und vertieften Gemüther, insofern sie den anderen Handlung ergreifen, als das in sich selbst Ächte, und können ihr eigentliches Wollen nur dadurch erreichbar machen, daß sie, statt Bestand und selbst Thaten durch die entwickelte Handlung zu erlangen, sich vielmehr durch dieselbe nur innerhalb ihrer auflösen. Die höchste und schwierigste Aufgabe liegt hiernach darin,

Fünfte Vorlesung.

Unter den bildenden Künsten ist die Architektur allein nicht nur auf die epische Darstellungsweise überhaupt, sondern zugleich auf einen besonderen Zweig derselben beschränkt. Sie hat ihrem Hauptzwecke nach für den Cultus, den Staat und sonstige öffentliche Zustände und gemeinsame Bedürfnisse das äußere Local, die Umgebung und Umschließung ebenso zweckmäßig und brauchbar als künstlerisch schön auszuführen. Die gläubige Menge versammelt sich in ihren Kirchen und vollbringt dort die mannichfaltigen Acte des Gottesdienstes; in ihren Pallästen herrschen und erfreuen sich die Großen, Mächtigen und Reichen; durch ihre Thore, über ihre Brücken läuft, fährt, drängt sich das Volk. An Vorfällen, Erlebnissen, Handlungen innerhalb dieser Räume fehlt es in keinerlei Art; der Baukunst gehn aber alle und jede Mittel ab, und dergleichen Thaten, wenn auch selbst parabolisch nur, in concreter Form wirklicher Begebenheiten anschaulich zu machen. Denn die menschliche oder thierische Gestalt steht ihr nur als Verzierung etwa zu Gebot. So bleibt ihr nichts als die andere epische Auffassungsart übrig. Aus der kunstverständigen Welt, die sich in dem Bezirk ihrer Mauern, Hallen, Gänge und Kuppeln empfindend oder thätig, sinnend oder handelnd bewegt, hebt sie das wesentlich Einfache als die verborgene Bedeutung heraus, um diesen substantiellen Gehalt, soweit es der Kreis ihrer möglichen Formen und Mittel erlaubt, mit nationalem Sinne und selbstmächtiger Erinnerung in jenen Uebrigen künstlerisch nun zu verkörpern, durch deren bedeutende Gestalt nur in sich abgeschlossene Charakteristik und dennoch in übereinstimmenden Massen der tiefste Geist einer ganzen

Zeit und Nation in stiller Weise oder geistiger Zierlichkeit vor Augen kommt. Die Architektur ist die gründlichste Kunst, insofern sie in den Formen, durch welche sie überhaupt einen Ausdruck hervorbringen kann, nur das zur Anschauung bringt, was in dem Kreise, für den sie baut, allem sonstigen Reichthume verschiedenartigster Thätigkeit und Empfindung als das Wesentliche zu Grunde liegt. Die lyrische Empfindung dieses Gehalts, die dramatisch collidirenden Charaktere und Handlungen muß sie, wie gesagt, entweder der Wirklichkeit überlassen, um welche sie sich herschließt, oder den anderen Künsten, deren Material und Darstellungsmittel reicher und geübter sind. Labyrinthe und Tempel, Cathedralen, Burgen, Königshäuser und Städte sind nur das ursprüngliche Gepräge der bildenden Kunst, dessen selbst noch unbewegten Rhythmus und starre Harmonie Sculptur und Malerei erst menschlich beleben.

Denn die Sculptur besitzt, ohne ihren plastischen Charakter irgend im Geringsten zu schwächen, kann in Göttergestalten, Menschen und Thieren zu einer lebendigeren Bestimmtheit des Ausdrucks und regeren Bewegung der Formen und Situationen fortgehn.

Zunächst verweilt auch sie zwar in ihrem eigenen Gebiete ganz noch an der Anfangsgrenze der Architektur. Die Götter nämlich, oder den Einen allmächtigen Gott, obschon die zeitliche Wirksamkeit sich allseitig durch Natur und Menschenleben hinerstreckt, stellen wir uns dennoch dem Wesen des Göttlichen gemäß als immer wieder aus aller Verwickelung in bestimmte menschliche Begebnisse, Eigenschaften und Zwecke einfach in sich zurückgenommen vor. Nur in der ähnlichen Art kann auch das menschliche Individuum, das sich in so mannichfaltigen Antrieben, Zuständen und Thätigkeiten ausbreitet, nur dann in unzersplitterter Gediegenheit sichtbar werden, wenn es in den einen Kern seines Gehalts und Charakters zusammengefaßt erscheint. Solch ein sich unparticularisirter Inhalt bildet, wie wir sehen, den Grundstein für die architektonische Darstellung, da sie es sich versagen muß, ihre einfache Conception zu jenen ausgeprägter

Scenen verkörpern und beseelen zu wollen, für welche die landschaftliche Natur oder höher hinauf die menschliche Gestalt, als Ausdruck von Thaten und Handlungen, unentbehrlich wird. In der gleichen Abstraction bleibt nun auch die Skulptur, die antike wie die christliche, noch stehn, wenn sie die einzelnen Göttergestalten vornehmlich, um sie jedem beschränkenden Zustande zu entheben, gleichsam situationslos läßt, so daß aus den unbewegten Formen und Zügen in hoher Größe und erschütternder Heiligkeit nur das entgegendringt, was die selber unbewegte Allgewalt Gottes, oder die besondere Macht und Bedeutung der einzelnen Götterindividuen, zwar streng und ernst, aber tief und bewältigend aussprechen kann. —

Mit dieser architektonischen Auffassung jedoch darf sie sich letztlich nicht begnügen. Sie muß sich statt dessen zu einer Verlebendigung entschließen, wie sie nur durch das Eingehn auf bestimmte Situationen und den Ausdruck besonderer Lagen zu erreichen ist. Hierbei läßt sich für die Skulptur das ursprünglich Epische darin finden, daß sie ihre Gestalten, solange sie nicht über einzelne Statuen hinausgeht, nur in solche innere und äußere Zustände versetzt, in welchen der Gott oder Held, voll und ganz, ohne weiteren Kampf und Streit, ja selbst ohne wesentliche Bezogenheit auf Andere, eine in sich selber fertige Welt ausmacht. Aufgeregte Leidenschaften und thätig collidirende Zwecke sind nach dieser Seite hin nicht ihr gemäßes Gebiet; sie beschränkt sich besser auf Scenen, die zwar in sich bestimmt, zugleich aber von so schuldloser Einfachheit sind, daß ihre concentrirende Besonderung selbst dann noch den Ausdruck des Substantiellen, das zum Vorschein kommen soll, nicht hemmt und stört, wenn auch die Individuen vollständig in diese für sich genommen wenig interessevolle Bestimmtheit eingetreten scheinen. Je energischer dagegen der Mensch seinem ganzen Dasein nach auf ein ausschließliches Ziel losgeht, und unter diesen ihn theils durchweg begrenzenden, theils über sein gesammtes Empfinden und Handeln schlechthin entscheidenden Umständen vor uns gebracht wird, desto weniger ist es um dieser concreten Beson-

trung wissen, kein einfaches allgemeines Wesen, das in ungetrübter Klarheit hervortreten kann. Wie erfindungsreich waren vor allem die Griechen, für die Statuen ihrer einzelnen Götter und Heroen Situationen aufzufinden, denen es ebensowenig an dem nöthigen Maaß lebendiger Beschränkung, als an jener kampflosen Stille gebricht, die sich für den Ausdruck von Ruhe und Hoheit der unsterblichen ewigen Götter, Halbgötter und Heroen, wie für die individuellere Anmuth, für Grazie der Bewegung und den sinnlichen Reiz der Formen gleichmäßig geeignet zeigt. Selbst die Thätigkeit, in welcher dann die Gestalten erscheinen, ist so zu sagen ein harmloses Thun, das weder nach Außen in Feindschaft gegen widerstrebende Zustände und Mächte hineinreicht, noch zu innern Widersprüchen und Schmerzen führen kann. Der christlichen Skulptur, für religiöse Stoffe betrachtet, bleibt ein ebenso ausgedehnter Kreis heiterer und doch unbefangener Zustände nicht mehr offen. Passion und Tod, Buße, Marter und Gericht werden hier zu durchgreifende Anschauungen, als daß für heitere und harmlose Situationen der gleich weite Spielraum könnte aufbewahrt sein. Außerdem stellt, bei vermehrter Partikularität der Körperformen und Gesichtszüge, nur die unbewegte Ruhe und situationslosere Allgemeinheit das Gleichgewicht für den christlich-frommen Ausdruck geistiger Herrschaft und Innerlichkeit wieder her. Mit weltlichen Gegenständen verhält es sich schon anders. Auch in diesem Felde aber hat die moderne Bildhauerei, insofern sie den ursprünglich skulpturmäßigen Charakter festhalten wollte, sich immer nur wieder durch das mehr und engere Zurückgehen an die antike Art der Auffassung zu retten gewußt, eine Eigenthümlichkeit nur dadurch gewonnen, daß sie theils das Ziel nicht erreichte, auf welchem die Alten unmittelbar festen Fuß gefaßt hatten, theils einen sinnlichen Seelenhauch über die Gestalt zu ergießen suchte, der gleichfalls wieder vornehmlich dem Malerischen hingehört.

Dennoch braucht weder die antike noch moderne Skulptur die kämpfenden Verhältnisse ganz von sich auszuschließen, sobald sie es nur versteht, durch vereinzelte für sich schon genü-

gende Statuen befriedigen zu wollen. Sie kann theils in Gruppen, theils in eigentlichen Reliefs ebenfalls auch Schmerz und Tod, Streit nach Innen und Außen, überhaupt mannichfache Conflicte zum Inhalt nehmen, und die Gestalten in Bewegungen, Geberde und Ausdruck ganz dieser schärferen Bestimmtheit einverleiben. Doch sagt ihr die vielhaltig individualisirte äußere und innere Bewegtheit weniger als jene harmlose Stille zu. Mit reinerem Erfolge wendet sie sich deshalb gegen die Darstellung solcher Zustände und Beschäftigungen hin, welche um ihrer weiteren Allgemeinheit willen über viele Individuen übergreifen, und auf Eine Gestalt, wie bei Feierlichkeiten des Cultus z. B. Aufzügen von Opfernden und dergleichen mehr, sich nicht concentriren lassen, so daß es dem Künstler erlaubt sein muß, nun auch eine größere Anzahl von Individuen, obschon immer noch mit Enthaltsamkeit und schönem Maaß, aneinander zu reihen. Hier jedoch, vorausgesetzt, daß die Sculptur ihre Grenzen nicht überschreiten mag, begegnet sie doppelten Schwierigkeiten. Sie muß sich auf das Relief einschränken, und darf doch, was ihr durch diese einseitige Erweiterung abgeht, nicht durch das malerische Mittel der Perspective ersetzen. Wenigstens verzeiht sich der echt plastische Styl diese Aushülfe noch nicht. Die strengere Sculptur kann nicht malerisch sein wollen, da selbst die alte Malerei noch einen sculpturmäßigen Charakter beibehält. Die christliche Plastik umarbeitet, deren Inhalt von Hause aus gegen das Pittoreske hinstrebt, und in Weltgerichten und anderweitigen Scenen einen umfassenderen Reichthum von Figuren anzubringen hat, kann sich bei solchen Aufgaben den Begünstigungen ihrer Schwesterkunst kaum entschlagen, und fängt dadurch an, ihren selbstständigen Typus einzubüßen.

Der gleiche Fall tritt hervor, wenn die Sculptur nun zweitens den lyrischen Ausdruck zu ihrem Hauptaugenmerk zu machen genöthigt wird. Auch für diesen Zweck lassen ihre Mittel sie im Stiche. Die Korrektheit ist als äußere Gestalt für den Ausdruck des aus dem Leiblichen in sich zurückgeleiteten

Innern, selbst wenn es sich nicht als concentrirte Innigkeit des Gemüths mittheilen soll, um so weniger zurückkommt, je mehr sie sich auf Stellung und Bewegung beschränken muß, und mit dem Seelenblick des Auges auch noch jenen Laut entbehrt durch welchen das ergänzende Gehör das Körperlichste selbst zur Offenbarung seines verborgenen Innern aufschließt. Sich wirft nun auch auf die der Sculptur zugänglichen epischen Situationen zurück. Das durch die verschwebende Bestimmtheit äußerer Zustände oder durch unbefangene momentane Beschäftigung ungestörte Versinken des ganzen Individuums in die Substanz seiner Repräsentation und seines geistigen Inhalts braucht den inneren Punkt des einzelnen Selbst nicht hervorzuheben, der mehr oder weniger die innere Form bringt und durch sie zum Vorschein kommt. Deshalb hält sich die Sculptur so fern und in so ausgemessener Weise an diese Art von Situationen. Und wie hier das subjective Innere ohne Kampf und Bruch den allgemeinen Kern seines Daseins, ohne sich für sich herauszustellen, nur individuell begeistigt und belebt, so darf sich auch der geistige Ausdruck gleichmäßig über die ganze Gestalt ergießen, und die Seele des Innern ganz in die leibliche Form aufgegangen zeigen. Weitere Forderungen dagegen wollen schon erfüllt sein, wenn das Individuum durchweg in bestimmte Conflicte verflochten, und seines ganzen Wesens nach in Leidenschaft gesetzt erscheinen soll. Dann muß auch das individuelle Innre einen um so vollständigeren Ausdruck gewinnen, je energischer es sich in die Action oder Reaction einläßt. Der Sculptur jedoch kann auch in diesem Falle der Ausdruck subjectiver Persönlichkeit nur insoweit gelingen, als dieselbe ganz in äußeres Thun ausschlägt, in welches sich die ganze Seele hineinlegt und dadurch zu erkennen giebt. Niemals aber, will sie den plastischen Charakter bewahren, muß die Sculptur uns von der Gestalt hinweg in das innere Leben und Weben ihrer Individuen hineinführen, uns dies Innere zu ihrem eigentlichsten Gegenstande machen wollen.

Demungeachtet kann sie mehrere ihrer Situationen bis

zur Auffassung dramatischer Katastrophen steigern. Dann hat aber die Unterscheidung des wahrhaft Epischen und Dramatischen eine noch wenig beachtete Schwierigkeit, die ich jetzt, da sie bei der Malerei noch schlagender wiederkehrt, nur jetzt nur andeuten will. Die bildende Kunst behält vor der epischen Erzählung immer die unmittelbare Lebendigkeit voraus, in welcher Sculptur und Malerei ihre Gestalten in wirklicher Thätigkeit vor Augen bringen. Sind es nun Kämpfe der Leidenschaft, die sich ausdrücken, so ist man leicht verführt, ihnen um dieser Nähe und Gegenwart willen einen dramatischen Charakter beizulegen. Diese Gemälde jedoch sind, wie wir sahen, nicht als Gemälde schon, mögen sie uns noch so lebendig vor die Anschauung treten, dramatischer Natur. Der Schmerz des Laokoon und seiner sterbenden Söhne z. B. steht in ebenso einzelnlicher Gegenwart vor uns, als die Gruppe der Niobiden; dennoch ist ersteres Kunstwerk seinem Inhalte und seiner Auffassung nach schlechthin epischer, letzteres mehr dramatischer Art. Ich sage mit Absicht nur „mehr dramatischer Art", denn darin besteht die Beschränkung der echten Plastik, daß sie selbst die Stoffe, welche sich ganz für dramatische Behandlung innerhalb der bildenden Kunst eignen würden, mit epischem Sinne wählt und darstellt. Wir wollen zur Erläuterung das angeführte Beispiel festhalten. Das Schicksal, das den unglücklichen Vater ereilt, trifft ihn in einer epischen Collision. Er mißtraut als Troer dem Geschenke der immer feindlichen Griechen, und fällt ein Opfer seiner Einfalt, nicht weil sie eine dramatische Schuld und Verletzung ist, sondern weil der epische Götterwille die Troer verderben will, um den Griechen den Sieg zutheilen zu können. So ist auch die wirkliche Situation, in der ihn der plastische Künstler vorführt, durchaus episch. Je einen Sohn zur Seite, schlangenumwunden alle drei, steht er da, und der leiblichen Abkehr und Noth, der Körperform und Stellung der Glieder, dem Muskelspiel und Ausdruck des Schmerzes durch dasselbe, kurz der ganzen Sphäre deren, was die leibliche Gestalt als solche vollgültig ausdrücken kann, ist

jede Art der Sorge und Vollendung gewidmet. Die Geschichte der Niobe umgekehrt enthält zwar, für sich genommen, eine dramatische Collision und Katastrophe. In übermüthigem Mutterstolze hat sie sich frevelnd selbst über die Latona erhoben; als Sühne sieht sie das blühende Geschlecht der Söhne und Töchter von Götterpfeilen getroffen hinsinken. Aber dieser dramatischen Schuld und Strafe zum Trotz wendet sich die Auffassung doch ins Epische hinüber. Es ist wieder der Vorgang des leiblichen Todes, welcher in architektonischer Anordnung, obschon die Mutter in dramatischer Wirkung als Mittelpunkt hineingestellt ist, den Grundtypus ausmacht.

Doch wir müssen das Nähere fallen lassen, um endlich zur Malerei herüber zu dringen. In ihr werden die festeren Unterschiede des Epischen, Lyrischen und Dramatischen schon bestimmbarer, wenn auch für den Maler, als bildenden Künstler, die epische Form die umfassendste bleiben muß. Und zwar in dem ähnlichen Stufengange, den ich bei der Sculptur bereits angedeutet habe. Vielseitiger jedoch und in steigendem Grade beseelender.

Das Erste, was sich ausbildet, ist jener architektonische Styl, der nur die allgemeinste Substanz seiner Gegenstände zum Vorschein bringen will, ohne sie in Rücksicht auf Situation, Gestalt und Ausdruck in mannichfach bewegte Bestimmtheit hineinzuführen. Einerseits, weil jede Kunst überhaupt im Beginne ihrer Entwicklung zwar mit gründlichem Ernst auf das Gediegne und Wesentliche losgeht, doch im Mangel an Mitteln und Geschicklichkeit auch nur das Abstractere und Allgemeinere ergreifen kann. Ich will nur an die Anfänge der christlichen Malerei erinnern, an jene großartig strengen Mosaiken besonders, welche den segnenden Christus, einzelne Gestalten der Apostel und Heiligen, später die Mutter mit dem Kinde und ähnliche Gegenstände situationslos, mehr zu kirchlichen Zwecken als zum Kunstgenusse vor Augen brachten. Die architektonische Auffassung liegt hier darin, daß die Besonderheit der Zustände, statt in die Darstellung selbst einzutreten, nur den Individuen anheimfällt, welche sich zu beschauender Verehrung vor diesen

Werken versammeln, die in ihren Formen unbewegt, regelmäßig, symmetrisch, in ihrem Ausdruck fast innerlichkeitslos dastehn.

Was sich aber als ein Mangel der noch unentwickelten Kindheit der Kunst ergiebt, kann andererseits auch ihren schon ausgebildeteren Stufen angehören, indem einem besonderen Inhaltskreise die ähnlich epische Conceptionsart vornehmlich zusagt. Für Gott Vater und Christus z. B., wenn es darauf ankommt, dem Wechsel irdischer Leidenschaften, Begebnisse und Schicksale gegenüber, den Ausdruck wechsellos gleicher Göttlichkeit, nicht stier und versteint, doch in stummer, unerschütterter Ewigkeit wiederzugeben, haben auch vollendete Epochen denselben allgemeinen Typus beibehalten, der selbst beim Portrait, solange das Individuum in seiner religiösen Sammlung und dem substantiellen Gehalt des Charakters erfaßt werden sollte, mit Glück zur Anwendung kam. Ebenso blieb die landschaftliche Natur zu großer Wirkung von der gleichen Auffassungsweise nicht ausgeschlossen. Denn wie den Menschen so schaut der Künstler auch die äußere Umgebung an. Auch ihr kann der Grundzug gleichsam gottesdienstlicher Feier eingeprägt werden, so daß nicht ihr individuelles Leben in dieser oder jener Stimmung und momentanen Scene, sondern der heiligende Ausdruck, in welchem sie Gott das stumme Opfer der Schöpfung darzubringen scheint, zum alles beherrschenden Inhalt gemacht ist, und noch nichts Besonderes und Einzelnes sich als das eigentlich Bestimmende aufwerfen darf. Bevor aber selbst diese einfachste Epik zu wahrhaft künstlerischer Ausbildung gelangen kann, muß die Malerei schon vielfache Schritte vorwärts gethan haben. Zunächst steht sie hierin hinter der Sculptur zurück. Was diese nämlich von Hause aus besitzt, die Vollständigkeit der räumlichen Dimensionen, erreicht die Malerei erst nach schwer hinwegzuräumenden Hindernissen. Doch ist ihr nun auch eine plastischere Modelirung und bei gleichem Fortschritt der Färbung eine erhöhtere Lebendigkeit gelungen, so geht ihr doch noch, um sich der ersten Erstarrung aller Formen zu entwinden, das wesentlichste Element ab, durch welches sie sich von der Sculptur unterscheidet, und diese in Tiefe des Aus-

drucks nun ihrerseits überholt. Dieß ist das lyrische Element. Es darf in der Malerei, wenn sie sich zu voller Blüthe entfalten soll, niemals fehlen. Denn den subjectiven Seelenhauch des Innern, mag er als Naturbeseelung oder als menschliches Empfinden, Sinnen, Denken und Wollen zur Erscheinung kommen, ist unter den bildenden Künsten allein die Malerei befähigt, an dem Sichtbaren und Objectiven selber sichtbar zu machen. Um hiefür ein Beispiel zu liefern, schlage ich nur den Vergleich des Eyckischen Gott Vaters in dem Genter Altarbilde, oder eines Brustbildes Christi von demselben Meister, mit Werken des früheren Mittelalters vor, die den gleichen Gegenstand darstellen. Bei jenem allein ist mit der Ruhe, Gewalt, Hoheit und Strenge zugleich der Ausdruck selbstbewußter Persönlichkeit Gottes verbunden, und damit erst einer Hauptforderung Genüge geschehn. Aus diesem tieferen Eindringen jedoch der lyrischen Seite und ihres möglichst gesteigerten Ausdrucks entspringt, besonders wenn die Darstellung zu bestimmteren Situationen fortschreitet, für die genaue Abscheidung des Epischen vom Lyrischen oft eine nicht geringe Schwierigkeit. Die trennende Grenzlinie ist häufig kaum zu ziehen. Ich will im Allgemeinen nur auf folgende Punkte aufmerksam machen.

Episch wird bei aller Innerlichkeit des Ausdrucks die Auffassung in drei Hauptfällen zu nennen sein.

Erstens, wenn in einer einzelnen Figur der Künstler den für ihn selber noch unverbrüchlich werthvollen Gehalt uns nicht so veranschaulichen will, daß derselbe ganz als Empfindung, Leidenschaft, Begeisterung eines darin sich durchweg auf sich beziehenden Subjects erscheinen kann. Der Ausdruck dieses allgemein gültigen und waltenden Inhalts ist dann, statt der innern subjectiven Gemüthsbewegungen dieser oder jener menschlichen Brust, sein eigentlicher Zweck. Er gebraucht zwar zur künstlerischen Verlebendigung die menschliche Gestalt und deren geistige Züge, oder auch die äußere Natur, aber es bleibt ein wesentlicher Unterschied, ob diese Formen ihr eigenstes von irgend einem Gehalt erfülltes subjectives Inneres, oder ob sie darstellen

sollen, wie dieser Gehalt sosehr für sich schon gewichtiger und einiger Art sei, daß er wohl in ihnen, nicht aber sie in ihm erfaßt werden dursten. Am meisten kann der Ausdruck eines persönlichen Selbst noch etwa bei Gott Vater oder Christus herausgehoben sein, da nur in Gott die Persönlichkeit schlechthin der Substanz seines Wesens entspricht. Solch ein Gleichgewicht angemessen auszudrücken und doch vollständig in diesem epischen Style zu bleiben, dazu gehört eine Tiefe und Markigkeit des Geistes, wie sie auch in der älteren Kunst nur den Wenigsten verliehen war. Bei menschlichen Individuen dagegen hat immer das individuelle Selbst zurückzutreten, soll das sich kund geben, was in ihnen das Wahrhaftige und Allgemeine ist. Auch in dieser Rücksicht stößt die Malerei auf Hindernisse, denen die eigentliche Sculptur weniger begegnet. Die Formen der reinen Plastik sind an und für sich schon normaler und in jedem Sinne des Worts objectiver; die Malerei aber, je weiter sie vorwärts strebt, eilt mehr und mehr auch der lebendigen Particularität und Innerlichkeit in Gestalt und Ausdruck zu. Hält sie sich nun, wie es ihre eigentliche Pflicht ist, von bloßen Allegorien und leeren Personificationen mit verständlichenden Attributen fern, will sie in ihren Individuen wirkliche ganze Menschen, mit Fleisch und Blut, Seele, Geist und Charakter geben, dann bereitet sie sich eine Aufgabe, die nur den Gediegensten ganz gelingt. Sie muß dann ausdrücken, wie durch die Reichhaltigkeit des Innern und der äußeren Form voll und mächtig der eigentliche Kern hindurchwirkt, um dessen Darstellung es sich vorzugsweise handelt. Bewegungslose Ruhe, regelmäßige Anordnung der Stellung und Gewandung, äußere Größheit der Formen, Affectlosigkeit und was es sonst noch an ähnlichen Hulfsmitteln gibt, dieß alles reicht noch immer nicht hin. Es kann nur das Eine zum Ziel führen, daß in dem Künstler selbst durch sein ganzes eigenes Sinnen und Vollbringen der Gehalt, den er herausarbeiten will, sich in derselben ethischen Weise hindurchzieht, in welcher er ihn darzustellen trachtet. Unter deutschen und niederen

ländischen Malern ist in dieser Art epischer Tüchtigkeit kein anderer je den Gebrüdern van Eyck wieder nahe gekommen.

Ein zweiter Fall erleichtert und erschwert zugleich das Gelingen bei nun jenen erweiterten Aufgaben. Besonders das Christenthum hat auf Darstellungen geführt, welche die ganze Menschheit angehn. Alle Völker sind zur Anbetung des Einen wahren Gottes berufen, sie sollen um Christi Kreuz sich versammeln, der, wie er das Lamm ist, das der Welt Sünde trägt, auch am Ende aller Tage kommen wird, zu richten die Lebendigen und die Todten. Tiefe und Stoffe, welche einer echt epischen Auffassung vor allem zusagen. Auch die Krönung der Maria oder die Dreieinigkeit, überhaupt von den Heerscharen der Engel, der Heiligen und Gerechten gehört zu dem gleichen Kreise. Was zunächst auf der vorhin betrachteten Stufe in einer einzelnen Figur, wenigstens dem Grundgehalte nach, zum Ausdruck kam, das sucht die Kunst ebenfalls in seiner über Himmel und Erde, Völker und Jahrhunderte fortgreifenden Weite darstellig zu machen. Hiefür bedarf sie einer entsprechenden Fülle von Gestalten und Empfindungsweisen. Dieser Reichthum nun ist einerseits eine wesentliche Bedingung. Denn eben jene Concentration eines an und für sich umfassenden Gehalts auf eine einzige oder wenige Figuren und deren Stellung, Form, Gesichtszüge, Blick und Geberde war die Hauptschwierigkeit. Jemehr sich nun umgekehrt der Ausdruck über viele Gestalten verbreitet, von welchen jede das Ihrige beiträgt, um so mehr verringert sich der Anspruch, der an jede besondere Figur in Rücksicht auf epische Tiefe und Gehaltigkeit zu stellen ist. Andererseits aber erwächst daraus eine neue Forderung. Dem malerischen Princip nach gebührt innerhalb solcher Auffassung, die sich von dem blos Allgemeinen noch strenger entfernt halten muß, jedem einzelnen Individuum in Betreff auf subjective Empfindung und abgeschlossene Particularität der Physiognomie und des Charakters, ein für sich eigenes Leben. Und dennoch soll sich aus Allen nur der gleiche Gehalt als die verbindende Grundlage ergeben, die sich durch alle Unterschiede und Stufen

des Alters, Geschlechts, der Nationalität, der menschlichen und göttlichen Natur hindurch ergießt. Die bunte Mannichfaltigkeit darf das Allgemeine und Wesentliche nicht verdecken, und die lyrische Vereinzlung und Particularisation muß durch den Ausdruck epischer Gemeinsamkeit bewältigt werden. Hierin gleichfalls war keiner größer als die Gebrüder van Eyck in ihrem berühmten Altarblatte. Kaiser und Könige, Ritter, Pilgernde, Einsiedler, Päbste, Bischöfe, Heilige und Laien der verschiedensten Nationen ziehn herbei und sammeln sich um das Lamm Gottes. Jede besondre Gestalt scheint nur mit ihrem Glauben in innerer Heiligung bewältigt, die Verschiedenheit der Charaktere ist unendlich, Stellung und äußerer Habitus von vielseitigem Reichthum, und doch streben alle sichtlich nur demselben Ziel entgegen, der Zug desselben Geistes durchdringt sie als die gleiche Substanz, in der sie allein zur Darstellung gelangen; ja selbst Hügel und Klüfte, Wald, Städte, Himmel und Gewölk drücken sosehr ein und dieselbe Tiefe der Anbetung aus, daß außerhalb dieser alles tragenden Seele auch das für sich Vereinzelte zu keiner selbstständigen Gültigkeit kommt. Wurden diese Farben, diese Gestalten zu Tönen, tausendstimmig wie am heiligsten Feiertage des Herrn erklänge unisonirt aus Herzen und Munde der ganzen Menschheit derselbe Choral zu Gottes alleiniger Ehre. So unvergänglich episch ist der einige Geist Gottes in seiner Gemeine auf Erden nie wieder gefaßt und dargestellt.

Besonders die ältere Kunst liebt für diesen Ausdruck das scharenweise Herzuwallen, Umherstehn, Knieen, Anbeten, und schreitet sie zu größeren und kleineren Abtheilungen und Gruppen vor, so sind es immer die wesentlicheren Unterschiede, welche für sich ein besonderes Ganze wieder die nähere Bestimmtheit geben. Denn einerseits zwar darf in dieser Sphäre die Mannichfaltigkeit der Individuen nur als vollere oder zurücktretendere Modification des gleichen Grundgehalts erscheinen, andererseits aber ist jeder wahrhaft epische Inhalt eine in sich reiche Totalität, welche, wenn sie ihren wirklichen Ausdruck gewinnen

soll, auch alle Unterschiede, die sie in sich faßt, auseinander zu legen hat. In einer Krönung der Jungfrau z. B. sind Gott Vater, ihm gegenüber Maria, und dann umher die Heerscharen musicirender Engel, und die gläubig zuschauenden Heiligen von solcher Art. Endlich jedoch kann sich dieser Unterschied auch bis zur Wesentlichkeit von Gegensätzen steigern. Wie z. B. im Weltgericht Christus in der Mitte der Apostel über dem Auferstehungsfelde, und nun auf der einen Seite die Hölle mit den Verdammten, die vergeblich in qualvoller Angst ihren siegenden Peinigern entgegen zu streben oder zu entfliehn suchen; auf der anderen die Seliggesprochenen, von frohen Engeln dem Paradiese zugeführt. Für jeden der Hauptunterschiede gilt dann dasselbe, was wir oben für die gesammte Darstellung festgestellt haben.

Drittens endlich entwickelt sich innerhalb dieses zweiten Falles schon ein letztes Gebiet epischer Conceptionsweise. Sie nähert sich der eigentlichen Form der Epopöe, insofern sie das Geschehen von Begebnissen zu ihrem Typus nimmt. Damit zuerst wird das Sichtbare als solches, obschon von geistigem Innern durchdrungen und als Ausdruck desselben, dennoch für sich in seiner realen Gestalt von hervorstechender Wichtigkeit. Diese Form sagt dem eigentlich Malerischen am vollständigsten zu; denn die volle Tiefe subjectiver Empfindung sondert sie keineswegs von sich aus, und darf zugleich das Geistige und Innerliche in die particulare Breite anschaulicher Vorgänge und Thätigkeiten hinübertragen. Ihr Unterschied gegen die frühere Stufe läßt sich in der Kürze so fassen. Die Malerei kann allerdings ihren Zweck immer nur durch Gestalt und Farbe erreichen, etwas ganz anderes jedoch ist es, durch Außengestalten das wesentliche Allgemeine und Inwendige ausdrücken, das ihnen zusamt zur Basis dient, oder auch die subjective Welt eines Individuums aus seiner leiblichen Erscheinung hervordringen lassen, und etwas ganz Anderes, die Außenform selbst so vollständig als Hauptziel ansehen, daß jenes substantielle oder subjective innere Leben nur als geistig vertiefende Beseelung herzutritt. Dieß

Poesie ist unser jetziger Fall. In Rücksicht auf malerische Darstellung setzt er vornehmlich alle Kunstmittel in Bewegung, über welche die Malerei zu verfügen hat.

Dann jemehr jetzt die äußere Erscheinung nur sich zu ihrem Rechte gelangt, desto mehr erbeischt sie auch in ihrem eigenen Gebiete als Form und Farbe eine durchweg künstlerische Ausbildung. Dieß gilt für die landschaftliche Natur wie für göttliche und menschliche Gestaltung. Ich will als Beispiel nur der Draperirung Erwähnung thun. Auf der vorigen Stufe bietet dieselbe geringere Schwierigkeiten. Das Ganze braucht sich nur in einfache Massen zu senken, deren zusammengedrängte Scharen eine vielfach vereinzelte und wieder verbundene Gliederung noch nicht zulassen. Wenn sich die Figuren nur nicht verrenken, sondern gehörig abheben, ist schon das Wesentliche geleistet. Außerdem bleiben zu großem Theil die Situationen so allgemeiner Art, und die einzelnen Individuen werden in ihrem Thun und Lassen so wenig zur Hauptaufgabe, daß sie nun auch in ihrer besonderen Stellung und Bewegung, obgleich es hierin an Mannichfaltigkeit nicht gebrechen darf, von untergeordneterem Belang sind. Das Eine, was sich in allen begiebt, und nicht die äußerlich reichhaltige Weise, in welcher eine fest bestimmte Begebenheit unter besonderen Umständen in lebendiger Bewegung vor sich geht, soll sich darstellig machen. Wie denn auch in der Musik und Poesie ein Epos, das in sich fertige Begebnisse erzählt, eine ganz andere und vollere Kunst erfordert, als jene einfache Auffassung, welche ihren Inhalt noch nicht in das bunte Leben von Thaten und Ereignissen hinausführt.

Mit der vielseitigen Wichtigkeit des Aeußeren aber muß immer auch die Beseelung von Innen her im Steigen sein. Denn selbst in das Todte soll die echte Malerei die Seele lebendiger Conception und liebevoller Ausführung hineinbringen, um das für sich Geistlose für die Anschauung zu begeistigen. Haben die Gegenstände kein eigenes Leben, so muß es der Künstler haben und einhauchen. Das bloß Todte ist der Tod jeder Kunst. Bei menschlichen Begebnissen vor Allem. Innerhalb

ihrer geschieht nichts Aeußeres als solches, sondern bestimmte Individuen vollbringen Thaten oder leiden durch äußere Umstände, Vorgänge und Conflicte. Jemehr hier gerade die objective Gestalt die Form ist, in der menschliches und göttliches Dulden oder Thun vor uns liegt, um somehr müssen die innern Leidenschaften und Charakterzüge in die reale Erscheinung selbst eingeführt werden und dieselbe durchscheinen; und um so schärfer und bestimmter jedesmal, je begrenzter und concentrirter die Situation ist; um so umfassender, je breiter und voller sie sich entfaltet.

In welchem Grade diesem Anspruch zu genügen sei, wird erst recht durch die Stufenfolge klar, in welcher die angegebene Auffassungsweise sich bis gegen das Lyrische und Dramatische hin fortbewegen kann.

Ein nächster Standpunkt legt auf die Bestimmtheit der äußeren Vorgänge nur erst einen geringeren Werth. Er faßt den epischen Grundgehalt seiner Stoffe entweder in zu einfacher Gediegenheit oder in zu umhergreifender Weite, um ihn ganz in das einzelne Begebniß aufgehn zu lassen. Wenn daher auch ein wirkliches Geschehen innerhalb specieller Locale und Situationen nicht ausbleibt, so ist es doch immer nicht die in sich abgegrenzte Besonderheit des Ereignisses, von der aus das Ganze sich ordnet, gliedert und seinen specifischen Ausdruck gewinnt. Die Situation ist so allgemein genommen, daß sie für eine Masse von Individuen und Charakteren durchweg dieselbe bleibt, und alles das noch zurücksteht, was an ihr den eigentlichen Hergang ausmacht. Frühere Epochen hauptsächlich verharren gern noch bei dieser Auffassung, theils aus geistigen, theils aus technischen Gründen. Wir werden später noch öfter sehen, daß es jedesmal von Seiten der Kunst großer Kühnheit bedarf, um ihr Heiligstes selber vollständig der realen Gegenwart und deren breiten Besonderung anzuvertrauen. Diesen Muth muß sie aber schon in sich fühlen, wenn sie die wirkliche Form specieller Begebenheiten und Scenen mit Glück als wesentlich bestimmende Richtschnur soll erwählen können. Im Berliner Museum z. B.

hängt eine Krönung der Maria, die dem Cosimo Rosselli zugetheilt wird. In Tiefe, Mannichfaltigkeit und Mark der Charaktere, in Ernst und Heiligkeit ein vortreffliches Werk. Maria vor Gott Vater, unter ihr Wolken Fußenweis geschichtet, dazwischen Cherubim und Cherubim symmetrisch geordnet; zu ihren und Gott Vaters Seiten Engel in Gestalt und Ausdruck lieblich und kräftig zugleich, mit Geigen, Lauten, Cithern und Hoboen: endlich in den unteren Theilen des Bildes rechts und links Apostel, Märtyrer, Bischöfe, Heilige beiderlei Geschlechts. Auch hier ist ein Vorgang, die Krönung, dargestellt, durch welchen der Jungfrau fromm geneigtes Haupt, die Empfindung der jubilirenden Engel, die entzückte oder sinnende und freudig erstaunende Andacht der Himmelsbewohner motivirt wird. Aber die ganze Situation ist so einfach gehalten, daß sich deutlich genug hervorthut, wie sich der Maler, statt der genaueren Art und Weise eines bestimmten Vorgangs, zum Hauptaugenmerk vielmehr die allgemeine Vorstellung der zur Königin des Himmels erhobenen Madonna gemacht habe. Das Aehnliche tritt deutlicher noch in einem Weltgerichte hervor, das man dem Fiesole und Cosimo Rosselli gemeinschaftlich zuschreiben will. Christus von Engeln umgeben, zur Rechten und Linken die Jünger und Apostel füllen den oberen Theil; unter ihnen blasen schwebende oder eigentlich gradaufstehende Engel die Gerichtsposaune; die Auferstehung, die Abführung zu Hölle und Paradies dagegen, die für mannichfaltige Scenen, bewegte Gruppen und epische Ausführlichkeit den günstigen Anlaß darbieten, sind theils nur mager und ungenügend angedeutet, theils durch eine in Ausdruck und Stellung gleichartige Schar selig Gesprochener repräsentirt. Wie der Künstler sich mit voller Seele in die allgemeine Vorstellung und Bedeutung des Weltgerichts versenkt hat, sucht er auch überhaupt diese große Bedeutung mehr nur der Anschauung näher zu rücken, als sie in Form einer episodenreichen Begebenheit wirklich zu verkörpern.

Von ganz anderem Standpunkte aus stellt Tizian z. B. seine Himmelfahrt der Maria in der Akademie zu Venedig dar.

Auch hier ist das Begebniß einfach. Die Jungfrau dem Grab entboben, von Engeln empor zu Gott getragen. Doch zu welch lebendiger Situation ist der Vorgang individualisirt; wie vollständig in die reale Zeit äußerer Gegenwart hineingeführt. Unten im Schatten die Junger, noch von Nacht halb umdunkelt, in gewaltsamer Bewegung, irdisch schwere Gestalten; aber durch ein blendendes Entzücken leiblich und im innersten Gemüth mit allen Sinnen entrückt, streben sie empor, und doch verwirrt fast, mit Kampf und Mühe. Im obersten Theile Gott Vater, geistig machtvoll, wie in körperlicher Schöpfergewalt hinfliegend, von Licht und Engelsglanz umgeben. In der Mitte die Jungfrau auf Wolken, ein unergründliches Lichtmeer, nicht blendend, aber ewig warm in bräunlicher leise zitternder Goldglorie um sie her. Fest steht sie da, rothglühenden flatternden und doch farbenstillen Gewandes, eine venetianische Maria, gebrungen, voll, den Kopf emporgerichtet, die Arme aufwärts gebreitet, mit wonneberauschendem, seligkeitsüberem Auge. Unter ihr, zu ihren Seiten eine Silbersichel von Engeln; einige Wolken tragend, andere übermuthig spielend, begrüßend, anbetend; die meisten nackt und derb; alle in wimmelnder Bewegung durcheinander, dennoch klar gesondert und gruppirt, und so menschlich, so heimisch und froh, als gäb' es über den Wolken nur solche Genossen leder kindlicher Lust. Besonders diesen Engelkranz hat Titian mit Vorliebe behandelt; die Gestalten, den Kleidston, den Ausdruck, die Art der Beschäftigung, das Heben, Stützen, das schwebende sich Wiegen, Stehen, und was noch sonst an Bewegungen und Stellungen vorkommt, welche dem Vorgang eine Mannichfaltigkeit äußerer Erscheinung geben. Und doch ist auch hier wieder bei allem Jubel sinnlichen menschlichen Glanzes und Lebens ein Ernst, der Färbung hauptsächlich, verbreitet, dessen einfache Kraft auch das Weltlichste immer noch wurde zu vertiefen und zu adeln im Stande sein.

Am meisten eyisch nun zweitens im Sinne von Begebnissen sind solche Darstellungen, die einen totalen Verlauf in sich aufnehmen, und ihn als wirklich auf einander folgendes

Geſchehen auszudrücken verſuchen. Hier herrſcht die entgegengeſetzte Auffaſſung vor. Das durchgängige Schildern des realen Geſchehens tritt an die Stelle jener Scheu der Verſinnlichung, welche ſich, ſtatt mit der äußeren Begebenheit, vorzugsweiſe nur mit dem innerſten Weſen zu beſchäftigen wagt, das dieſelbe bedeutend macht. Auch dieſe Conception fällt noch in die Jugend der Malerei. Sie bedarf einer Unbefangenheit und entſpringt aus einer Naivetät, die der vollendeten Bildung nicht mehr eigen iſt. Denn ſie wird überhaupt nur durch die Verwandlung von Zeitunterſchieden in Unterſchiede des Raumes möglich. Das Frühere oder Spätere, das Vergangene und Gegenwärtige erſcheint durch Hintergrund, Mittel- und Vorgrund zurückverlegt oder in die Nähe gerückt. Die Perſpective der Zeit und ihrer Uebergänge giebt ſich ohne Störung als räumliche Ferne, die von Ort zu Ort, von Vorgang zu Vorgang ſich den langſameren oder beſchleunigten Fortſchritten der Begebniſſe gemäß dem Auge entgegenbe[illegible] dieſem Vergeſſen des Zeitlichen und Fixiren des Ve[illegible] im Angeſicht der Scenen ſelber, die als letzte Gegen[illegible]n ſollen, in dieſer Luft beſonders, ein weites Local von Bergen und Thälern, Strömen und Städten in allen ſeinen Räumen auszufüllen mit Geſchichten heiliger Art kann der unendliche Reiz einer zugleich tiefen Frömmigkeit liegen. Es iſt dann, als habe dem Gemüth auf Erden nichts Anderes Werth, als wiſſe es ſich die Welt mit nichts Anderem zu bevölkern, als mit dieſen heiligſten Vorgängen, die es ſich, weil ſie ihm als einzig genügende Wirklichkeit gelten, nun auch in der ganzen Realität des Geſchehens zu veranſchaulichen ſucht, wie wir ſie nur den weltlichen Dingen zuzutheilen gewohnt ſind. Je enger hier in der gleichen Unſchuld des Sinns alles Sonſtige und Irdiſche unbefangen mit jedem einzelnen Begebniß und Stadium ſolch einer Geſchichte verwächſt, ſo daß uns Alles und Jedes nur als Erſcheinung dieſer einen Begebenheit und als ihr eigenſt zugehörig vor Augen kommt, um ſo heimiſch näher und rührender kann die Darſtellung werden. Es iſt wie eine ſelige Erinnerung aus den Kindertagen, in denen

die Anſchauung und Verkörperung auch für uns ſo ganz noch die Grundform blieb, daß die zeitliche Folge, das Kommen und Verſchwinden von einem feſthaltenden Nebeneinander und dieſer ſinnlich dauernden Gegenwart beſeitigt war. Ich weiß unter allen Malern früherer Zeiten keinen, der gerade in dieſem Sinne harmloſer, inniger, religiös frommer und doch heiter zugleich, ausführlicher und dennoch maaßvoll ſich beſchränkend geweſen ſei, als Hemling. Was wir in gleicher Art von Pinturicchio z. B. in ſeiner Geſchichte des Tobias beſitzen, reicht, obſchon es in Geſtalten und Gruppen von höherer Bildung Zeugniß giebt, an dieſe gemüthreiche und doch ganz maleriſch epiſche Erzählung heiliger Balladen nicht heran. Für die ähnliche Anſchauungsweiſe ſind jedoch nur conflictloſe Begebniſſe in dem ruhigen Fluß ihrer einzelnen Situationen der günſtige Gegenſtand. Der Zug der heiligen drei Könige z. B. Ihnen zuerſt vom Himmel hernieder blinkt der ſegenkündigende Stern. Sie ziehen aus, ſie treffen zuſammen, und nun gemeinſchaftlich wird die Reiſe fortgeſetzt; hinter ihnen ein buntes Gefolge, aus verſchiedenen Nationen und Himmelsſtrichen, in abenteuerlichen Trachten, auf Roſſen und Kameelen, mit Waffen und reichen Geſchenken. Und weiter und immer weiter geht der langſame Zug. Jetzt verbirgt ihn ein Hügel, dann aus Felſengeklüft tritt er wieder hervor. Er kommt näher und näher. Endlich ſind die Führer angelangt; ſie ſteigen ab, die Gaben werden von den Thieren geladen, bis wir zuletzt die Könige und Weiſen, Opfer in Gold, Perlen, edlem Geſtein und Weihrauch ſpendend, in jener ärmlichen Hütte das Kind verehren und anbeten ſehn, das von nun an der Leitſtern und Richter für jedes menſchliche Thun werden ſoll. Stoffe hingegen, welche mit dem Hervorbrechen und Fortkämpfen von Streit und Gegenſätzen zugleich eine abſchließende Entſcheidung nothig machen, überhaupt Geſchichten, deren Situationen ſich durch ihre trennende Verſchiedenheit feſter abſondern, löſt auch die maleriſche Auffaſſung beſſer in einzelne Hauptſcenen auf, die ſie dann jede für ſich, bald romanzenartig in ſchärferen Zügen hervorhebt und bewegt, bald in gemächlicherer Entfaltung

vor sich gehn läßt, entweder in demselben Bilde auf einzelne Locale vertheilt, oder in verschiedenen Bildchen nebeneinandergestellt. Hemling's Geschichte der eilftausend Jungfrauen in der Kirche des St. Johannis-Hospitals zu Brügge z. B. ist von letzterer Art. Auch Dürer's kleine Passionsgeschichte in Holz und Kupfer, seine Geschichte der Maria und andere mehr. Dann gehört ein Cyclus von Blättern und Tafeln zu dem gleichen größeren Ganzen. Die Eintheilung der Altarbilder in Mittelbild und Flügel geben gleichfalls Gelegenheit, die Hauptsituation in der Mitte auszubreiten, die Flügel hingegen theils zu Situationen, welche den Abschluß vorbereiten, theils wenigstens zu Gestalten und Zuständen zu benutzen, die in näherem oder entfernterem, directem oder symbolischem Bezuge auf das Mittelbild stehn.

Jemehr sich aber bei solcher Sonderung jeder bestimmte Auftritt für sich in Local, Gruppirung und Färbung, ohne sich in anderer als bloß in stofflicher Folge den übrigen anzureihen, abgrenzt, um so mehr bewegt sich die gesammte Auffassung schon zu einer letzten ausgebildetesten Stufe hinüber. Sie will nur Einen Auftritt in epischer Gegenwart festhalten und veranschaulichen. Hierherein fallen die meisten epischen Werke der vollendeteren Epochen. Denn erst die spätere Entwicklung vermißt weder die geistige Kraft, noch die ausgebildeten Mittel, durch welche die Macht und Gewalt, oder der reizende Glanz der Schönheit auch den vollen Schein realen Lebens zum wirklichen Ausdruck für jeden Gehalt zu erheben vermag. Fühlt aber die Kunst diesen regen Trieb in sich, so kann sie sich weder mit jener architektonischen Conception und Anordnung begnügen, noch will sie mit ihrer gereiften Einsicht bei jenem naiven legendenund chronikenmäßigeren Erzählen bleiben, das auf dem eben betrachteten Standpunkte zwar keineswegs der künstlerischen Tiefe und Anmuth entbehrt, zum Gipfel der Vollendung aufzustreben jedoch den Anspruch weder hat, noch macht.

Auch dieser Punkt fordert eine kurze Erklärung. Was bisher fehlte, war die durchgreifende Vereinzlung Einer Situation, deren in sich gerundeter Vorgang in Form dieser Abgeschlossenheit

ſelbſt den wahrhaft beſtimmenden, gliedernden und zuſammenhaltenden Mittelpunkt ausmachte. Auf der erſten Stufe, wenn auch das äußere Geſchehen nicht ganz bei Seite geſetzt war, herrſchte dennoch jener epiſch ſubſtantielle Typus vor, in welchem überhaupt ein beſonderes Begebniß noch nicht als die wirkſame Darſtellungsform zur Sprache kommt. In dem entgegengeſetzten Falle bei der Veranſchaulichung eines totalen Verlaufs von Begebenheiten wiederum, iſt der äußeren Art ihres Vorgangs allerdings das unbeſtrittenſte Recht eingeräumt, indem es ſich aber um eine vollſtändige Geſchichte in deren ganzen Folge, oder doch in den Hauptmomenten wenigſtens handelt, wird kein beſonderer Auftritt für den Geſammtverlauf ſelbſt zur Grundbeſtimmung, daß alle übrigen, ſelbſt die epiſodiſchen, aus ihm allein ihren eigenthümlichen Charakter ſchöpften. Sie ſind im Gegentheil einerſeits noch an dem allgemeinen Faden ihrer Nacheinanderfolge aufgereiht, und nur etwa nach ihrer größeren oder geringeren Wichtigkeit hier hervorgezogen, dort zurückgeſtellt, und im Ganzen ſo zuſammengruppirt, daß ihre Mannichfaltigkeit doch einen Totaleindruck gewährt, andrerſeits vereinzeln ſie ſich wiederum und zerſtückeln das Ganze in ſelbſtſtändige Scenen, deren Band nur die äußere Gleichheit der Perſonen iſt, welchen vielfache Ereigniſſe zuſtoßen.

Doch in wahrhaft poetiſchen Epopöen bereits entwickelt ſich ſelbſt die umfangreichſte Fülle von allgemeinen und beſonderen Zuſtänden der Völker und Helden am lebendigſten, wenn ſie ſich von einer ganz beſtimmten Situation aus entfaltet und dieſe zum Grund des Anfangs, Weiterſchreitens und Endes hat. Ich weiß in dieſer Rückſicht keine ſchönere epiſche Compoſition als die Iliade. Die Malerei nun vermag in Einem Werke die gleichumfaſſende Totalität nicht zu liefern, will ſie nicht in jene Umtauſchung von Raum und Zeit verfallen, die als gerechtfertigt nur dann erſcheint, wenn einer gleichſam mahrchenhaften Phantaſie ſolche Verwechslung nicht auffällig werden kann, weil ihr das Begebniß, welches ſie ſchildert, als ſo unvergänglich und ewig vor Augen ſteht, daß es für ſie in Betreff der einzelnen

Auftritte nichts Vergangenes und Künftiges, sondern nur eine bleibende Gegenwart giebt. Wenn aber diese Anschauung nicht mehr aushält, und sich dagegen die Form lebendiger Wirklichkeit durchweg geltend macht, dann muß sich auch alles aus der Darstellung absondern, was nicht, wie dem Inhalte und der sammtlichen Gestalt und Farbe, so auch dem bestimmten Zeitmomente nach schlechthin zueinander gehört. Dieß fällt mit der obenerwähnten Besonderheit der Situation zusammen, welche, auf sich und ihre eigene Dauer allein beschränkt, als Centrum für das gesammte Werk, mag es sich auch noch so weit ausbreiten, dastehn muß.

Der Fortschritt, der hiermit in Bezug auf künstlerische Vollendung gethan ist, erweist sich von größter Wichtigkeit. Erst bei solcher Auffassung kommen alle Seiten der Composition, Gruppirung, freie Stellung und Bewegung, lebendiger Ausdruck der in regeren Affect versetzten Charaktere, specielle Beleuchtung und Färbung vollständig in Frage, und wie der epische Grundinhalt ganz einer vollen Wirklichkeit einverleibt wird, hat die Erfindung nun auch diesen Reichthum dem Inhalte gemäß zu ergreifen, zu ordnen, zu einen, und die künstlerische Hand ihn in Zeichnung und Colorit auszuführen. Denn ist ein besonderer Vorgang in diesem und keinem anderen Momente, nach allen Seiten hin beschränkt und abgeschlossen zur durchgreifenden Form gemacht, in welcher allein auch das Umfassendste und Tiefste Gegenwart gewinnen soll, so muß alles in sinnlicher und geistiger Wirklichkeit athmen und leben. Keine Seite, die diese Beseelung bekundet, kein malerisches Mittel, durch das sie ausdruckbar wird, darf hintenangesetzt bleiben. Und je bestimmter Conception und Ausführung werden, je mehr gehören sie zugleich dem besonderen Künstler an, der nun nach jeder Richtung hin sein Werk mit der Originalität seiner Behandlungsart noch einmal und dadurch doppelt zu beleben weiß. Die früheren Stufen dagegen, selbst wenn sie Vorzügliches vorführen, treiben die gleichen Forderungen nicht zu derselben Höhe, und lassen ein volles Gelingen noch außerhalb dieser Ansprüche und Befriedigungen

u, die erſt bei concentrirter Beſtimmtheit der lebendigen Erſcheinung nothwendig werden.

Für dieſe Auffaſſungsweiſe will ich nun folgende Unterſchiede kurz bezeichnen.

Der einzelne Vorgang, in deſſen Form ein in ſich friſch ſubſtantieller Gehalt zur Darſtellung kommt, kann erſtens noch ganz ohne eigentliche Conflicte ſein. Außer der epiſchen Veranſchaulichung beſteht hier eine Hauptſeite darin, daß ſich die Totalität von Beziehungen, welche der Inhalt ſeiner Natur nach in ſich trägt, vollſtändig entwickle, zugleich aber von der Beſtimmtheit der beſondern Situation durchweg gegliedert und zuſammengehalten werde. Zur Verdeutlichung will ich in Rückſicht auf geiſtigen Ausdruck nur Raphaels Predigt des Apoſtel Paulus vor den Athenienſern anführen, eins der bekannten Meiſterwerke, die den Hauptſchatz der Sammlung zu Hamptoncourt bilden. Mitten in der heidniſchen Stadt, im Angeſicht der alten Tempel und Götter, von heidniſchen Zuhörern umgeben, ſteht der Apoſtel einſam links im Vorgrunde da; die freiſte edelſte Geſtalt, ſicher und feſt; mit rothem Mantel, grünem Unterkleide; hoch die Arme emporgehoben, die Augen leuchtend, in männlich überzeugter Begeiſterung des predigenden Lehrens. Um ihn her im Oval vier Gruppen athenienſiſchen Volks. Der allgemeine Gehalt iſt hier die Bekehrung der Heiden durch die Kraft des göttlichen Worts; die nähere Situation die Predigt des Paulus. Was nun in dem Verhältniſſe des Apoſtels zu den noch unbekehrten Griechen irgend an wichtigen Beziehungen vorkommen kann, drücken die verſchiedenen Geſtalten vielſeitig aus. Rechts im Vorgrunde Mann und Weib, beide in gläubigem Entzücken; beſonders der Mann rückhaltslos hingegeben ſtreckt halbknieend die Arme nach dem Prediger auf. Dann folgt in einer zweiten großern Gruppe der redliche Kampf des alten Götterglaubens mit der neuen Offenbarung, welche den Sieg davon trägt. Zwei Greiſe zunächſt, neben einander ſtehend; der Eine die Arme gekreuzt ſcheint tief in ſich hineinzuſchaun, getroffen plötzlich vom

Blitz des Geistes durchschauert, der Nacht bewußt, in der e
geschlummert, doch wer weiß ob für immer zu einem neue
Tage erweckt, der Andere stützt Kopf und Arm auf seinen Stab
er hört die Lehre, ihre Wahrheit ergreift, ihre Heiligkeit ergreift
ihn, desto mächtiger aber kämpft nun der Glaube seiner Väter
seines eigenen Lebens gegen die augenblickliche Versuchung an, un
fast im Ingrimm mehr als im Schmerze des Widerstreits bleibt
er stehen. Zeitlich hinter ihnen zwei Jünglinge mit heraus
gezogenen Waffen, halb das Gesicht sich verhüllend. Ein dritte
jedoch unbewußt überwundenen denkt kaum mehr der früheren
Glaubens, während auch der Mann vor ihm bewundert den Apo
stel in seliger Betrachtung aufschaut, und die Worte von seine
Lippen zu saugen scheint. Mit Entzücken, Kampf und Sieg jedoch sin
noch keineswegs alle Beziehungen durchlaufen. Denn vor allem soll
die Rechtfertigung vor der Weisheit des heidnischen Menschen
witzes und sophistischen Verstandes. In Rücksicht auf diese
Ausdruck werden die Figuren einer dritten Hauptgruppe wichtig.
Ohne dem Apostel noch länger zuzuhören bewegen sie sich au
ihren Sitzen hin und her, sie arbeiten mit Händen und Füße
an den fünf Fingern zählen sie's ab, demonstriren, streiten, be
weisen dagegen, dafür: ein Greis besonders, der hinterste, mi
langem Bart, legt den Finger an den Mund und scheint zu s
gen: ja, weil dieß und dieß, darum ist's Wahrheit. In d
letzten Gruppe endlich streckt sich noch eine dickleibige, brei
beinige Gestalt ironisch dumm gegen die göttliche Lehre auf, be
neben befestigt sich ein Andrer geistiger in seinem Zweifel, b
auch dieser letzte Mißklang in einem Halbknieenden zu voll
tiefer Ueberzeugung sich löst. —

Der weiteste Inhalt, den die Malerei für die ähnliche Da
stellung erwählen kann, ist das Weltgericht. Auch hier mu
dann ein bestimmter Moment dieser unermeßlichen Begebenh
festgehalten, und innerhalb desselben der möglichst vielsei
Reichthum in den einzelnen Situationen der Auferstehenden, ge
richteten, Seliggesprochenen auseinandergebreitet werden. D
bloß gescharte Aufsteigen in's Paradies und die maßenha

Flucht und Verfolgung reicht auf dieser Stufe nicht aus. Je umfassender der Inhalt, jemehr die ganze Menschheit angehend, jemehr müssen sich aus der Grundsituation episodische Scenen entwickeln, welche einzelne Seiten ebenso für sich selbstständig als von dem Ganzen getragen ausbilden, und dadurch erst den Anblick einer in sich bestimmten und doch vollständig entfalteten Totalität gewähren. In diesem Sinne vornehmlich war auch Michel Angelo in seinen riesigen Fresken episch. Und wie viel andere Meisterwerke ließen sich noch angeben. Denn das gleiche Princip kommt auch für weltliche Gegenstände zur Anwendung. Van der Helst's Gastmahl zur Feier des Friedens zu Münster, Rubens' bacchanalische Kirmesfeier in der Gallerie des Louvre z. B. verdanken der ähnlichen Auffassung ihren Ursprung. Wobei sich denn bald der geistigere Ausdruck der in dem Gehalt und besonderen Auftritt begründeten Unterschiede, bald das äußere Geschehen zu solcher Totalität auslegen und abrunden, oder beide Seiten zu gleicher Gültigkeit sich vermitteln.

Beruht aber zweitens die bestimmte Situation der epischen Gesammtheit auf einer Collision, durch welche Kampf und Zwiespalt zum bewegenden Mittelpunkte werden, so kann die ganze Darstellung den täuschenden Schein dramatischer Lebendigkeit annehmen. Hier vornehmlich schon handelt es sich um die Unterscheidung epischer und dramatischer Grundzüge. Wir brauchen zu diesem Zwecke nur auf das zurückzublicken, was wir uns früher bereits über die genannten Formen festgesetzt haben. Echt episch einerseits erscheint die Collision, wenn jede der kämpfenden Partheien, für sich genommen, sich als ein reiches Ganzes von Individuen, Zuständen und Thätigkeiten erweist, und in dem Conflicte gerade mit der entgegenstehenden gleich wesentlichen Totalität erst ihre wahre Kraft, ihr volles Recht, ihre ungeschwächte Tüchtigkeit zum Vorschein bringt. Andrerseits, wenn die feindliche Berührung und deren Streit hauptsächlich zu körperlichem Thun und Erdulden, zu leiblicher Anstrengung und Leidenschaft ausschlägt. Das beste Beispiel für den Fall, der Beides verbindet, sind Schlachtstücke, wie Rubens' berühmte

Flucht der Amazonen, einſt zur Düſſeldorfer Gallerie gehörig; in ganz anderem Kreiſe der großartige Kampf zwiſchen Baren und Hunden von Snyders, oder im comiſchen Felde Schlägereien und dergleichen mehr. Doch kann umgekehrt im Comiſchen und Tragiſchen auch an und für ſich Dramatiſches epiſch aufgefaßt bleiben. Ich will ein Beiſpiel geben. Colliſionen in Gebieten, deren Individuen mußten in Einklang leben, ſind ihrer Natur nach dramatiſch. Nehmen Sie nun eine Torfſchenke an Sonn- und Feiertagen. Nachbar ſoll ſich mit Nachbar, Freund mit Freund in aller Luſt und Herrlichkeit des Tanzes, Biers und Weins gütlich thun. Doch vom Trinken kommts zum Saufen, vom Geſpräch zum Gezank, vom Gezänk zu Schlägen und nun, ſtatt Freudigkeit und Jauchzen, haben Sie nichts vor ſich als das Getümmel bäuriſcher Rauferei, tauſendfache Wuth, Prügel, Wunden und Schmerzen. In ſolch einer Scene liegt allerdings ein dramatiſch comiſcher Kern. Die epiſche Auffaſſung aber iſt darin begründet, daß auch hier kein vereinzelt abgeſchloſſener Kampf von Individuum gegen Individuum vorgeführt wird, ſondern ein Zuſtand, der über eine Maſſe ſich hinerſtreckt, ein allgemeines Gewirr, Toben, Uebereinanderherfallen, Zerblauen, Stehen, Liegen, Siegen, Davonlaufen, mit Hauptgruppen und bunten Epiſoden; ſodann iſt der Ausgangspunkt weniger vom Innern der Individuen her, von Abſichten, Zwecken genommen und was vor ſich geht auf dieß Innere wieder zurückbezogen, im Gegentheil, der äußere Hergang der Sache, die tolpiſch tumultuoſen Bewegungen, Stellungen, die ſeltſamen Grimaſſen des Schmerzes, das ergötzliche Durcheinander, in welchem der Arme der Schlägereien durch die Reihen wüthet mit Geſchrei, ſind zur Grundform der ganzen Darſtellung gemacht. Wie auch in der Poeſie dramatiſche Stoffe häufig genug zu Erzählungen Anlaß geben, ja ſelbſt zu Romanen ausgedehnt werden. Novellen z. B. haben zu großem Theil dramatiſche Colliſionen zu ihrem Mittelpunkt. Sonſt hätte Shakespeare weder den Kaufmann von Venedig, noch Julia und Romeo ſo dramatiſch dichten können. Auch Göthe's Wahlverwandtſchaften ſind ſo dramatiſcher Natur

daß hin und wieder die epische Breite nur mit Mühe fast herbeigeschafft erscheint. Das Epische liegt dann wie gesagt eben nur in der Heraushebung des äußeren Hergangs und der Auseinandergezogenheit zu einer reicheren Totalität von Zuständen, Charakteren und Ereignissen.

Zum Schluß will ich kurz nur noch eines dritten Falles Erwähnung thun. Die Anordnung zu einer Totalität nämlich, wie wir sie bisher in conflictlosen wie in collidirenden Scenen gesehn haben, kann fortbleiben, ohne daß die malerisch epische Auffassung dadurch gefährdet ist. Häufig z. B. ist Adam und Eva nackend, liebend, liegend mitten im Paradiese, unter Bäumen verschiedenster Gattung, Thiere jeglicher Art umher, dargestellt worden; oder bestimmter noch Adam und Eva unter dem Baume der Erkenntniß, den verhängnißvollen Apfel brechend. Ist diese Situation in solch ein Totalgemälde der neugeborenen Schöpfung hineinversetzt, so behält sie den epischen Charakter der früheren Stufen. Ein Hauptwerk des Jan Breughel im Haag mit meisterhaften Figuren von Rubens ist hierher zu rechnen. Wie oft dagegen sind Adam und Eva auch für sich allein zum Gegenstande gewählt. Ich brauche nur an Dürer's Adam und Eva, früher in Nürnberg, jetzt in der Staatsgallerie zu Wien, zu erinnern. Das Feld für diese Auffassungsweise ist unberechenbar reich. Besonders in Scenen aus dem täglichen Leben; wie sich denn auch die Genremalerei vorzugsweise dergleichen concentrirtere Scenen zur Aufgabe macht. Die rein epische Form jedoch bleibt in allen diesen Kreisen nur insofern gewahrt, als das äußere Local und Geschehen, Benehmen, Thun und Treiben der Individuen, überhaupt ein Zustand oder Conflict in seiner realen Zuständlichkeit festgehalten und ausgemalt erscheint. Ein liebliches Bildchen dieser Art von Teniers ist ein Juwel der Berliner Gemäldesammlung. Neben einem runden Tische stramm und frei in voller Lebenslust und Heiterkeit sitzt mit Stiefeln und Sporen der wohlbeleibte Meister selbst, die Baßgeige spielend; er strengt sich nur mäßig an, und doch hat es ihn bei der Hitze des Sommertags warm

gemacht. Es iſt aber eine wohlthätig gliederlöſende Wärme, und links am Boden, in den Vorgrund gerückt, blinken in großem irdenen Waſſergefäß kühlgehaltene köſtliche Flaſchen. Zur rechten Seite hinter dem Tiſche ſitzt die Hausfrau, mittleren Alters, geſund, durchaus fröhlich, ein Notenbuch vor ihr, aus dem ſie noch eben geſungen, bis jetzt der aufwartende Knabe, der im Glaſe den perlenden Wein herbeibringt, ihren Blick auf ſich gezogen hat. Zwiſchen Vater und Mutter ſteht der Sohn, ein derber ungezwungener Burſch, nach ſeinen Noten, die er vor ſich hält, mit allem Eifer ſchreiend. Tahinter roſenumrankt tes Gemäuer; ein Affe ſpringt ſpielend darauf umher: dann ſchließt ſich die Thür des Wohnhauſes an, in der horchend ein älterer Freund, um nicht zu ſtören, ſcheint ſtillgeſtanden zu ſein. Endlich im freigelaßenen Hintergrunde, auf der entgegengeſetzten Seite, flüchtig nur angedeutet, ein Kanal und das Dorf mit Kirche, Thurm und Baumgruppen. Der Ausdruck, die Mienen aller Perſonen ſind ſo lebendig als möglich im Charakter der Scene, und doch das Ganze, obſchon auf wenige Individuen in beſchränkter Compoſition eingeſchränkt, weder leidend noch dramatiſch. Die reine Luft, die ländliche Stille, die behagliche Nachmittagszeit, Geſang und Geigenſpiel bei traulichem Nebenſatz, das Sorgloſe und Heitre, Idylliſche und Glückliche, nicht eben Reiche und Vornehme, aber Reichliche, Wohlhabende, Behagliche des zutraulichen Familienvereins bleiben die durchgängig auf alle vertheilten Grundzüge.

Sobald ſich hingegen die Darſtellung vom Aeußeren ab auf den vorwaltenden Ausdruck des Innern hinüberwendet, und dieß individuelle Empfinden, Betrachten, Entſchließen, Handeln, Triumphiren oder Unterliegen in der vollbrachten That zum Mittelpunkte werden läßt, ſtehen wir bei einfachen Situationen bereits auf dem Sprunge zur Lyrischen, bei Conflicten zur dramatiſchen Auffaſſungsweiſe.

Sechste Vorlesung.

In welchem Grade die Malerei selbst innerhalb des epischen Kreises einen zugleich lyrischen Ausdruck fordre, ist bereits angedeutet. Bei der nächsten Aufgabe aber, Thaten und Begebnisse von Innen her zu beseelen, bleibt das lyrische Element nicht stehn, sondern erhebt sich ebensosehr zur selbstständigen Grundform der gesammten Conception und Darstellung. Dieß Unternehmen wurde durchaus gewagt sein, wenn nicht die Hulfsmittel in der That die Schwierigkeiten überböten. Das Hinderniß liegt in der äußeren Erscheinung, welche der Maler, indem er sie vollständig beibehält, durchgängig dennoch zur innern Erscheinung umwandeln muß. Und nicht die menschliche Gestalt allein, auch ein umgebendes Local, Baulichkeiten, die landschaftliche Natur, genug das an und für sich Sinnliche und Objective selber. Die Forderung haben wir in den Punkten zu suchen, die ich als Hauptunterschiede der Malerei und Sculptur gleich anfangs durchnahm. Sie sind im Princip der Farbe, und näher des malerischen Colorits begründet. Die Farbe erst bringt das athmende Leben zum Vorschein; wo aber Lebendigkeit als wirkliches Leben vor's Auge tritt, ist auch schon Seele, Empfindung ausgedrückt, bewußtlose wie geistig bewußte Subjectivität. Ferner haben wir individualisirt die Farbe auch der äußeren Gestalt nach, und je mehr sie sich vielfaltiger geltend macht, je weiter geht sie zu lebendigen Particularitäten fort. Schon hiemit aber ist nicht das Allgemeine als solches, die Substanz der Sache, ihr vornehmliches Gebiet, sondern dieß Allgemeine, wie es als besonderes Individuum lebendig da ist, und näher als einzelnes gemeines

Selbſt, das nun auch in ſeinem äußeren Daſein nicht das Weſentliche und Allgemeine, ſondern ſich, dieß Eine Subject zu erkennen giebt. Wenn daher die Malerei, als bildende Kunſt, architektonisch und ſculpturartig verfahren, oder auch in ihrem eigenthümlicheren Charakter das Aeußere in ſeiner particularen Breſtenz, das Innere in ſeinem Thun und ſeinen Begegniſſen vor die Anſchauung ſtellen kann, ſo iſt ihr dennoch gleichmäßig der entgegengeſetzte Weg offen. Sie darf ſich das individuelle Innere zum Gegenſtand wählen, und was ſie von Geſtalten ſchildert, zu ſolcher Durchſichtigkeit erhellen, daß jede Form, jeder Zug gleichſam zum Auge wird, aus dem uns ein innerſtes Leben entgegenblickt, und dem wir auch unſererſeits in's Tiefſte der Seele hineinſchaun. Vermöchte ſie dieß nicht, ſo hätten wir ſie im Vergleich mit der Sculptur nicht als Hauptkunſt für chriſtliche Gegenſtände erklären können. Denn im Chriſtenthum gerade macht die Subjectivität, die Vermittlung alles Allgemeinen und Objectiven mit dem perſönlichen Inneren, in Gott und Menſchen die Grundform aus.

Entſchließt ſich aber die Malerei zu lyriſchen Aufgaben, ſo muß ſie vor allem nun auch das beſeitigen, was ihre Darſtellungen dem Epiſchen zuführt. Den vorherrſchenden Ausdruck des Subſtantiellen als ſolchen in ſeiner einfachen Allgemeinheit, wie in ſeiner realen Ausbreitung zu einer verwirklichten Totalität, und das Uebergewicht des äußeren Thuns und Geſchehens. Dann erſt wird ſich das ſubjective Innere, ohne aus ſich heraus in die thatige Verflechtung mit den Außendingen und deren Verhältniſſen einzutreten, für ſich genommen in Stellung, Blick, Geberde, in jedem leiſeſten und bezeichnendſten Zuge eröffnen. Hierbei darf jedoch, ſollen die lyriſchen Situationen ihre volle Lebendigkeit gewinnen, eine mannichfaltige äußre Umgebung nicht fehlen. Die Malerei würde ſich ihres beſten Vortheils entſchlagen, wenn ſie nicht ihre lyriſchen Scenen gleichſalls in concreter Wirklichkeit wiedergabe. Denn jeder innere Zuſtand hat ein zugleich äußeres Daſein. Ihre Stellung in hierin die umgekehrte der lyriſchen Poeſie, welche zwar Empfindungen und

Vorſtellungen in rein innerlicher Weiſe ausſprechen, kann, wo es ſich aber um Außengeſtalten handelt, deren Erſcheinung ebenſo-ſehr das durch ſie hindurchgegangene Leben der Seele wiederzuſpiegeln fähig iſt, mit ihren Schilderungen an die Einbildungskraft appelliren muß, ſtatt der wirklichen Kunſtanſchauung die Sache ſelber zu bieten. Die Poeſie hat die Schwierigkeit, uns auch in der Lyrik oft genug in die Außenwelt einführen zu ſollen, der Malerei dagegen fällt die entgegengeſetzte Aufgabe zu, die realen Formen und Geſtalten, je vielſeitiger ſie ſich im Elemente derſelben bewegt, um ſo vollſtändiger zum Ausdruck des innern Lebens zu nöthigen. Dies iſt nur möglich, wenn der Künſtler ſelbſt die ſichtbaren Gegenſtände ganz in lyriſchem Sinne und Geiſt concipirt und ausgeführt hat. Nur dann wird er bemüht geweſen ſein, ſie nicht nur ihrer eigenen Geſtalt und Erſcheinung wegen auszubreiten, ſondern die lyriſche Grundſtimmung auch durch ſie hindurchgehen zu laſſen, und damit den lyriſchen Eindruck auf den Beſchauer eher zu verſtärken als zu hindern. Vermag ſich der Maler zu ſo lyriſcher Vertiefung nicht zuſammenzunehmen, ſo wird die äußere Umgebung ſeiner übrigen Figuren, ſtatt einzuklingen in die Muſik der Seele, entweder durchaus ſtörend werden, oder doch wenigſtens ein gleichgültiges kaltes Außenwerk bleiben.

Für die menſchliche Geſtalt, für das thieriſche Leben giebt man ſolch eine Lyrik in der Malerei, wenn auch mit Widerſtreben vielleicht, doch aber am Ende wohl zu. Das Gleiche werden dagegen für die landſchaftliche Natur die Meiſten läugnen. Gewiß mit Unrecht. Schon in ihrem Naturdaſein kann eine Landſchaft bald epiſch, bald lyriſch erſcheinen, und mehr noch vermag die Kunſt ſie in beiden Formen aufzunehmen. Ich darf dieſe Behauptung nicht unerörtert laſſen. Epiſch würde ich eine Landſchaft, in der Natur ſelbſt ſchon, in nachſtehenden Fällen nennen.

Einerſeits, wenn ſich in allen Gebilden und Formen der organiſirende Typus, der ihr zu Grunde liegende Weſen abſpiegelt, in ſcharfer aber allgemeiner Charakteriſtik geltend macht.

Die particulare Geſtalt, welche ihr Entſtehen mannichfach wechſelnden Umſtänden und relativen Mittelurſachen verdankt, gewinnt dann keinen freien Spielraum. Das Individuelle der Form tritt, weil es von den durchgreifenderen Zügen überherrſcht wird, zurück. Die ſubſtantielle Architektur gleichſam im Bau der ganzen Landſchaft hebt ſich heraus. In höheren Gebirgsgegenden z. B. in Sandwüſten von regelmäßigen Winden beſtrichen, kommt dieß häufig zum Vorſchein. Der Natur es in Macht und grundlicher Wahrheit der Form hierin gleichzuthun iſt nur wenigen Malern gegeben. Gelegentlich hin und wieder erhebt ſich zu ſo männlichem, friſchem Ernſt.

Andrerſeits giebt es Gegenden, die ein Totalbild landſchaftlicher Natur vor uns ausbreiten. Unermeßliche Ausſichten von hohen Bergen. Dicht um uns Umgebung mit Auen, Kurven, Klüften, dann Uebergangsſichten, waldiges hügliches Land, fernhin die Ebene endlich, der Silberfaden des Stroms hindurchgewunden, und nun die Spitzen der Städte hier und dort, näher die Dörfer, die einſamen Hauſen, die dunkeln Holzungen. Es iſt die ganze Natur, die vor uns liegt. Ueberall, wo wir Gebirg und Ebene, Waldung, Wieſen, Stadt und Land vor uns ſehn, läßt ſich dieſer zweite runde Charakterzug bemerklich machen. Und das Eine und Andre kann ſowohl in friedlichen Naturſituationen vorkommen, als ſich auch im Kampf der Elemente unter Sturm und heraufziehenden Gewittern zeigen. Das Meer beſonders mit felſigten Ufern und ſchäumender Brandung iſt ſur's Letztere geeignet.

Als dritten wichtigen Punkt will ich nur noch den Umſtand anführen, daß die landſchaftliche Natur durch Jahres- und Tageszeit, Verſchiedenheit des Klima's, der Witterung u. ſ. f. ſich gleichfalls in einem reichhaltigen Wechſel einzelner Situationen befindet. Tritt nun ſolch ein beſonderer Zuſtand, der in Beleuchtung und ſonſtigen meteorologiſchen Einflüſſen verſchiedener Art ſein kann, einer Landſchaft in den eben bezeichneten Fällen ihren näheren Charakter bis zu momentanen phyſiognomiſchen Zügen hin, ſo braucht darum das Friſche noch keines-

wegs zerſtört zu werden. Es tritt nur in bewegtere Lebendigkeit herein. Beſonders in der wirklichen Natur, die weder durch flüchtiges Lichtſpiel noch durch tiefer eingreifende Umſtände den Grundcharakter ihrer Formen, wo er ſich überhaupt in ſeiner geltenden Energie ſichtbar gemacht hat, in weſentlichen Punkten verändert, durch die Beſonderheit aber der Situation, in der ſie ſich darſtellt, an Individualität und Belebung nothwendig gewinnen muß. Der Künſtler, der ſolch eine Scene auffaſſen, und dennoch im gediegneren Sinne des Worts epiſch bleiben will, findet ſchon größere Schwierigkeiten zu überwinden. Denn hebt er die vergänglich augenblicklichen Züge heraus, welche nur den beſonderen Situationen angehören, ſo zerſtört er allzuleicht dadurch die allgemeineren Grundzüge: legt er dagegen auf dieſe das Hauptgewicht, ſo verſchwindet ihm wieder jenes individuelle Leben, das durch die beſtimmte Scene bedingt iſt. Beides zu verbinden und in dieſer Einigung das jedesmal richtige Maaß zu treffen zeugt von einer Meiſterſchaft der Auffaſſung, wie ſie in unſerem Kreiſe ſelbſt Ruisdaal nur in ſolchen Werken bekundet, in denen er ſeinem großartigen Nebenbuhler Everdingen, wenn auch kaum gleichkommt, doch aber nahetritt. Die Natur jedoch ſelber hält nicht überall ihre ſubſtantielleren Formen feſt, ſie kennt im Gegentheil in Wellenbildung, Local, Hügelung und Fläche, Stellung und Wuchs der Bäume und des Geſträuchs, im Lauf der Quellen und Windung der Ströme und Ufer auch der particulären Eigenthümlichkeit der Geſtalt und Farbe eine ungemeſſene Breite. Dieſe nun kann ſich der Künſtler gleichfalls in größerer oder geſchloſſenerer Totalität innerhalb ſolch einer beſtimmten Situation und von ihr zuſammengehalten zur Hauptaufgabe machen und dennoch epiſch bleiben, wenn er ſich angelegen ſein läßt, die naturbelebte Außenerſcheinung vorzugsweiſe in's Auge zu faſſen und wiederzugeben.

Bis hieher glaube ich noch der Beſtimmung allenfalls gewiß zu ſein. Laſſen Sie uns deßhalb gleich auf den entgegengeſetzten Hauptpunkt losgehn. Es gibt ſentimentale Dichter, die mit ihren empfindungsſchwächlichen Schilderungen der Natur

realen Gemüthern Natur und Poeſie nur allzuoft verleidet haben. Ihnen ähnlich konnte ich auch Maler nennen, denen es in ihren Landſchaften weniger auf die echte Naturform und Farbe als vielmehr darauf ankommt, Stimmungen der Seele, tiefe Schwermuth, Verlaſſenheit, unergründliche oder auch vielleicht grundloſe Trauer ſubjectiv zu ſchweigendem Ausdruck zu bringen. Von dieſen Abirrungen ſoll hier nicht die Rede ſein; es handelt ſich vielmehr um die eigene Lyrik der Natur ſelbſt.

Schon früher habe ich darauf hingedeutet, daß die Natur in ihrer Geſammtheit als Organismus zu faſſen ſei. Den Gegenſatz deſſen aber, was wir in ihr ſonſt wohl mit Unrecht als ſchlechthin unorganiſch zu bezeichnen gewohnt ſind, bildet die Landſchaft, die, je concreter und einheitsvoller, um ſo lebendiger in eigenthümlicher Oertlichkeit vor uns liegt. Als lebendig nur vermag kein Naturgegenſtand zu erſcheinen, in welchem ſich nicht ein Element der Seele regt, und von Innen her die Äußerungen beſtimmt und abſchließt. Die unmittelbare Gegenwart dieſes Innern in ſeiner leiblichen Exiſtenz, macht allein die Lebendigkeit aus, wo und wie ſie auch immer zum Vorſchein kommen mag. Nur das Innerlichkeitsloſe ſchreckt durch den öden, kalten Eindruck des abſolut Todten zurück. In Bezug hierauf müſſen wir auch für die landſchaftliche Natur zwei Seiten unterſcheiden: die äußere Erſcheinung und deren Inneres, Geſtalt und Seele. Beide müſſen in der Wirklichkeit wie in der Landſchaftsmalerei immer vorhanden ſein. Je nachdem ſich aber das eine oder andere Element als Hauptbeſtimmung herausſtellt, erhält die Landſchaft maleriſchen oder lyriſchen Typus. Lyriſch, wenn alle einzelnen Gebilde nicht nur ſich ſelbſt als äußerliche Formen geben, ſondern das aus ſich herausſcheinen laſſen, was ſie hervorrief, ſie wachſen und gedeihn, verkümmern und hinſterben läßt. Wie oft ſagen es uns die Dichter, daß ihnen die Wellen der Bäche, das Flüſtern und Rauſchen der Bäume, der Duft der Blumen, der Zug der Wolken, der Glanz der Geſtirne, der Hauch des Windes ihr geheimſtes Weſen erſchloſſen. Dieß Wort

müßte als Einbildung und eitle Prätenſion ſtrules an uns vorübergehn, wenn nicht ein wirkliches Factum zu Grunde läge.

Reicher noch als die Erde und andre Planeten iſt jede Landſchaft ein Individuum mit beſtimmtem Charakter und ſprechender Phyſiognomie. Das Einigende in ihr, das alle einzelnen Gebilde zuſammenhält, durchdringt und zu dem einen landſchaftlichen Charakter ausprägt, das iſt es, was ich als ihre individuelle Seele bezeichnen möchte, deren ſpeciellere Zuſtände dann theils aus dem Zuſammenhange mit dem allgemeinen Naturorganismus, theils aus dem beſondern Leben dieſer einzelnen Localität ſelber entſpringen. Wir kennen ſolche climatiſch wechſelnde Tages- und Jahresſituationen, als innre genommen, landſchaftliche Naturſtimmungen, und höher hinauf bei Kampf und Bewegung, Leidenſchaften nennen. Wenn der Sturm dahinfährt, die Waſſer brauſen, wenn der gepeitſchte Gicht in die Luft ſpritzt, die Zweige und Baumſtämme knarren, ſauſen, zerſplittern, dann reden wir nicht anders von der Wuth des Sturms, von dem Zorne des Meers. Es iſt dieß zwar kein ſich ſelbſt empfindendes Leben, nichts für ſich Subjectives, wie die thieriſche und menſchliche Seelenſtimmung oder Leidenſchaft, aber doch ein Innres, das, als Naturſeele gerade dieſer und keiner anderen Gegend, die Landſchaft jedesmal zu einem ſelbſtſtändigen Ganzen rundet, zu einem einzelnen Zuſtande concentrirt, und von der Stimmung dieſer Situation aus für die Charakteriſtik der Gebirgsart, Hügel, Ebenen, des Baum- und Buſchwerks, der Gräſer und Kräuter, der Beleuchtung und Färbung die belebende Individualität abgiebt. Stehn wir vor einer Gegend, in welcher ſolch eine Stimmung und Seele aus jeder Form und Färbung hervorſchaut, ſo iſt uns es dann, als fühlten wir mit, wie der Natur in dieſem Augenblick zu Muthe iſt, oder als könne ſie uns eine ganze Geſchichte erzählen, von dem, was ihr begegnet und wodurch ſie geworden, was ſie iſt. Und je mehr wir der Natur ins Herz ſehen, deſto mehr Poeſie erhält ſie für uns. Die Plaſtik der Form als ſolche verleiht der Landſchaft noch kein maleriſches Leben; erſt das Hervorbrechen ihrer gehei-

men Stimmungen vermag dieß in Zügen, die ſich durch Farbe mehr als durch Form zum Ausdrucke bringen. Solchen Seelenblick zu treffen, durch den auch die Landſchaft zum Antlitz wird, in das wir ſympathetiſch Aug' in Auge blicken können, bleibt ein durchaus weſentlicher Punkt für den Maler. Ohne dieſe Gabe der Auffaſſung werden ſeine Bilder bei aller ſonſtiger Meiſterſchaft leblos und oberflächlich. Eben weil die landſchaftliche Natur nicht zum Gefühl ihrer ſelbſt gelangt, ſondern, für ſich ſelber verſchloſſen, in dem bloßen Beſtreben der Aeußerung ſtehn bleibt, will ihr Inneres mitempfindend geſucht ſein, und eröffnet ſich dem allein, welchen ein langvertrauter Umgang, eine treue liebende Verbrüderung mit ihr geeinigt hat. Iſt dieß aber geſchehn, dann wird jeder beſondere Beleuchtungsmoment, jede Tageszeit mit ihren ſtummen Blicken um ſo verſtändlicher, als ſich in der That auch durch dieſen Kreis der Natur das ſchon hindurchbewegt, was reicher allerdings und empfundener durch die Seele der Thiere zieht, bis es ſich im Menſchen zu ſelbſtbewußtem Leben entfaltet und klärt. Schwermuth, Frieden, Stille, Groll und Sanftmuth, Aufruhr und Beruhigung. Daß wir uns Eines Weſens finden mit der Natur, daß wir ſie als ein Gegenbild unſeres eigenen Innern fühlen, das bringt uns die Natur ſo nahe, läßt uns ganz mit ihr verwachſen, und macht es uns möglich, ihr eigenſtes Daſein neu aus uns, von dieſer mitempfindenden Liebe getragen, wieder hervorzubringen. Weshalb auch die Griechen Wind, Meer und Wellen, Quellen und Ströme, die geſammte Natur und ihre einzelnen Zuſtände und Gewalten menſchlich durften zu Göttern und Göttinnen individualiſiren. Dieß wären thörichte Mythen, wenn die Natur nicht ein dem Menſchen verwandt bewegtes oder ſtilles Inneres in ſich trüge.

Es wird jedoch Zeit ſein, nach dieſer Epiſode zu unſerem eigentlichen Gegenſtande wieder zurückzukehren. Zu jener klareren Lyrik nämlich, in welcher die Malerei ſich als Ausdruck der thieriſchen Seele und vor allem des menſchlichen Gemüths, theils

innerhalb ihrer epiſchen Auffaſſung, theils neben derſelben theils in ſelbſtſtändiger Unabhängigkeit ausbildet.

Sehen wir am Hauptwerke der älteren deutſchen und niederländiſchen Epochen, am das Gelner Dombild oder die Gyckiſche Anbetung des Lamms, ſo kann es, wenn wir nur die einzelnen Geſtalten für ſich betrachten, durchaus zweifelhaft werden, ob wir es mit einer epiſchen Darſtellung zu thun haben oder nicht. Jedes Individuum ſcheint, thatlos daſtehend, nur ſich ſelber auszuſprechen, es ſcheint mit Gott zwar, aber mit ſeinem Leben in Gott beſchäftigt. Die Ritter und Pilger, die Büßer auf den Gyckiſchen Altarflügeln z. B. ziehen fort und fort; was um ſie her vorgehn mag, bemerken die Meiſten kaum; ein unſichtbares Ziel ſchwebt ihnen vor dem Auge der Seele, und darauf allein iſt all ihr Sinnen und Empfinden, ihre ganze Gegenwart, alle Stimmung, alle Hemmung gerichtet. Der Ausdruck iſt ſo lyriſch als möglich. Und dennoch greift die epiſche Conception über dieß Element ſo bewältigend wieder fort, daß die vielen einzelnen Individuen und Charaktere mit ihrer Lebensgeſchichte auf dem ſchweigenden Antlitze nicht für ſich auftreten, ſondern, wie wir ſchon ſahen, nur als Menſchen gelten ſollen in der chriſtlichen Menſchheit. Sie ſtellen durch ſich ein Höheres, Allgemeineres dar, das nicht in ſie, ſondern in welches ſie aufgehn. Das Gleiche findet umgekehrt bei Begebenheiten ſtatt. Auch hier darf der Ausdruck des innern Lebens nicht fehlen, das Ganze aber wird ſeiner äußeren Erſcheinung und That nach erfaßt, und das Innre als ſolches kann den beſtimmenden Zweck der Auffaſſung noch nicht abgeben.

In allen dieſen Fällen beſteht eine Hauptſchwierigkeit darin, die epiſche und lyriſche Seite nicht auseinander fallen zu laſſen, ſondern letztere immer wieder dem epiſchen Grundcharakter einzuverleiben. Obſchon es Werke giebt, bei denen es ſich ſchwer entſcheiden läßt, ob ſie aus lyriſcher oder epiſcher Conception hervorgegangen ſeien; ſo ſehr hält das eine Element dem andern das Gleichgewicht. Dieß darf uns nicht irre machen. In der chriſtlichen Kunſt erhebt ſich das innre ſubjective Leben über-

haupt zu durchgängiger Wirksamkeit, und darf selbst innerhalb der epischen Objectivität die Plastik derselben lyrisch vereinigen.

Zweitens tritt die malerische Lyrik neben die epische Auffassung ohne dadurch die Einheit des Kunstwerks zu stören. Diese Scheidung wird besonders durch die christlich religiösen Stoffe bedingt und gerechtfertigt. Gott Vater, Maria mit dem Kinde, Geburt, Kreuzigung, Grablegung, überhaupt die wesentlichen Momente in Christi Leben sind die ewigen Gegenstände der Anbetung, die Gelegenheit der innern Conversion und heiligenden Versöhnung. Das einzelne Individuum, irdisch in Gestalt und Charakter, steht ihnen zunächst gegenüber; es erhält die schwere Aufgabe, sie gläubig in sich aufzunehmen, und das eigene Herz und Leben dem Wesen, Leben, Sterben und Auferstehn Gottes gemäß zu machen. Jede Religion hat diesen Gegensatz, der im Christenthum nur deshalb schärfer zur Sprache kommt, weil hier der einzelne Mensch an sich selbst zwar dem Keime seiner Bestimmung gemäß als unendlich gilt, doch das Ziel erst erreichen kann, nachdem er den Weg der Trennung von Gott und Bekehrung, länger oder kürzer, in schwererem oder leichterem Siege entlang gewandert ist. Damit ist schon durch den Inhalt selbst der Unterschied gegeben jener ewigen Gegenstände, die objectiv in ihrer allgemeinen Natur können episch gefaßt werden, und des subjectiven Gemüths, das sich ihrer innerlich bemächtigt, sich davor beugt, und im Schmerze des eigenen Unwerths Buße thut, oder sich im Einklang der Liebe beseligt fühlt. Besonders die katholische Kirche hat schon in ihrem Cultus selbst sowohl diese wirkliche Scheidung als auch deren Vermittlung ausgebildet. Doch ein näheres Beispiel wird die Sache besser erklären. Wie oft sehen wir nicht auf Bildern frühester Italiener Maria auf dem Throne mit dem Kinde; Heilige umher. In einem großen Altarblatte nun von Luigi Vivarini, das zu den schönsten Resten der älteren venetianischen Schule gehört, erscheint dieselbe Situation noch durchweg episch. Statuen der Frömmigkeit gleich stehen alle Gestalten wie in unbeweglichem Glauben verewigt da; nicht ihr eigenstes Herz, die

Heiligung durch Gott und die thronende Mutter sprechen sie aus, und rufen der Gemeine zu, an solcher plastischen Religiosität ein Vorbild zu nehmen des ähnlichen unerschütterlichen Glaubens. Hier hat sich das Element eigentlicher Lyrik noch nicht freie Bahn gebrochen. Sie regt und bewegt sich nur außerhalb des Bildes in denen, deren religiösen Sinn zu erwecken, dies kirchliche Kunstwerk aufgestellt war. In anderen Gemälden umgekehrt drückt sich in den isolirt umher gruppirten Heiligen gerade die subjective Andacht, die tiefe Reue und Zerknirschung, das Entzücken und die Lust beim Anblick der Jungfrau und des Sohnes aus, während nur Maria mit dem Kinde, erhoben wie zur Anbetung, in ihrem ganzen Wahnsinn zeigt, der Künstler wolle sie absichtlich als epischen Gegenstand jener Empfindungen aufgefaßt wissen und dargestellt haben. Und dadurch fällt das Kunstwerk ebenso wenig ohne höhere Einigung auseinander, als in der Religion Individuum und Gott. Denn die lebendige Beziehung des subjectiven Herzens auf den Inhalt seines Glaubens und Hoffens verbindet beide Seiten, die sich hiedurch allein zur echten Totalität ergänzen. Beim nächsten Blicke kommt es zwar scheinen, als sei hier nur dasselbe geleistet, was ich so eben in der epischen Anbetung des Lamms als rein episch bezeichnete. Der wesentliche Unterschied aber ist nicht zu verkennen. Denn der epische Grundzug, daß die einzelnen Gestalten, wie sehr sie auch in ihrer innern Bewegung gefaßt sind, dennoch nur als Eine Gemeinde von derselben Empfindung, dem gleichen Zwecke beseelt, als Ganzes und in dies Ganze versenkt erscheinen sollen, bleibt bei jener lyrischen Concertionsart gänzlich fort. Jedes Individuum giebt nur sich selbst, sein eigenes abgeschlossenes Innres, das außerdem in keinen weiteren Vorgang von Begebenheiten verflochten ist.

Nach einer anderen Seite hin verwandeln sich auch Situationen, in welchen sonst rein episch die äußere Seite des Geschehens zur Grundform genommen wird, in das ähnliche Hervortreten einer malerischen Lyrik. Doch sind auf diesem Standpunkte zunächst die epischen Vorgänge größtentheils die Haupt-

ſache, indem nur einzelne Figuren ſich in lyriſcher Empfindung oder Betrachtung, als Zuſchauer gleichſam, in ſich zurückziehn, oder, directer getrennt, ſelbſtſtändig danebenſtehn. Für den letzteren Fall eignet ſich vornehmlich die Eintheilung in Mittelbild und Flügel. Die Hauptſtafel ſtellt dann die eigentliche Scene in ihrem lebendigen Geſchehen dar, die Flügel entweder den Donatar mit den Seinigen, der Frau, den Söhnen und Töchtern, meiſt mit ihrem Schutzpatron: oder ſonſt auch, ohne den Donatar, bald mehrere, bald einzelne Heilige. Dieſer Kunſtgebrauch, der ſich, wie ich glaube, bei den Niederländern weit länger als bei den Italienern erhalten hat, mag äußerlich aus dem Bedürfniſſe entſtanden ſein, die Kunſtwerke durch ſorgliche Verſchließung vor Sonnenlicht, Kerzendampf und dem Duft des Weihrauchs beſſer zu verwahren, und ſie dem Genuß der Andacht nur zu feiertäglicher Verwunderung zu öffnen. Dem Künſtler aber gewährt der größere Raum den Vortheil, eine reichhaltige Conception nach allen ihren Theilen hin zu ſondern und doch zu Einem Ganzen zuſammenſchließen zu können. Epiſch durch Ausbreitung des Herganges, lyriſch dadurch, daß nun auch der ſubjective Eindruck, den der religiöſe Gegenſtand hervorrufen ſoll, in die Darſtellung ſelber hineingezogen erſcheint.

Dieß Nebeneinander lyriſcher und epiſcher Elemente jedoch läßt noch die Lyrik nicht in ihrer eigenſten Entwicklung zu Stande kommen. Um dieſen Punkt zu erreichen, muß ſie ſich drittens ganz von der epiſchen Auffaſſung losſagen, und deshalb vor allem die bisher geſchiedenen Seiten in lyriſcher Weiſe ſelbſt vermitteln, indem ſie den immer noch epiſch dargeſtellten Theil nunmehr gleichfalls zu ſo lyriſchem Ausdrucke aufſchließt, daß derſelbe gegen die eigentlich lyriſch gehaltenen Figuren keinen feſten Unterſchied zu bewahren vermag.

Für die ſpecielleren Standpunkte wollen wir uns auf folgende Hauptfälle beſchränken.

Ich führte oben bereits Madonnenbilder an, in welchen Maria mit dem Kinde ausdrücklich als ſubſtantieller Gegenſtand lyriſcher Anbetung und Andacht aufgefaßt ward. Dieß iſt zum

Theil noch in Raphael's berühmter ſixtiniſcher Madonna der Fall. Umgekehrt nun kann aber auch Maria zu lyriſchem Ausdrucke kommen, wenn in ihr die liebende Mutter, oder die ſcheue Jungfrau hervorgehoben iſt, die ihrer innerſten Empfindung nach ſich das Kind, das ſie unter dem Herzen getragen, das ſie in Armen hält, nicht anzueignen vermag, da ſie als irdiſches Weib, ob rein zwar und ohne Schuld, ſich doch der Heiligkeit des Himmels gegenüber in Sünde, in Buße fühlt, oder in tiefes Sinnen über das Geheimniß verliert, daß ſie, die Erdgeborene, den Sohn des ewigen Gottes ſoll empfangen und geboren haben. Und auch Chriſtus kann in derſelben Art aus jener epiſchen Objectivität zu kindlicher Empfindung ſeiner ſelbſt erweckt ſein, und ſich nun voll tröſtender Liebe zur Mutter wenden, oder auf die Umherſtehenden blickend, voll Schmerz erſcheinen über den menſchlichen Unwerth, und doch voll Liebe für dieß Geſchlecht, um deſſen Sündigkeit willen er ſelber Menſch ward, und leiden wird, und auferſtehn und ſein Richteramt üben. Dann geht ein und dieſelbe lyriſche Ausdrucksweiſe durch das ganze Werk. Es giebt aber dennoch viele Gemälde, bei welchen auch in dieſem Falle die Entſcheidung wiederum zweifelhaft wird. Wenn nämlich durch die Menge und Verſchiedenartigkeit der dargeſtellten Individuen, obſchon ſich in ihnen kein äußerer Vorgang entwickelt, eine epiſche Totalität zu entſtehn ſcheint. Ich weiß hiefür als Norm der Beurtheilung nur zu wiederholen, daß ich die Auffaſſung auch dann noch lyriſch nennen würde, wenn in allen Figuren weniger das ſich als Hauptſeite des Ausdrucks herauskehrt, was das gemeinſam Weſentliche und zuſammenhaltende Gleiche ihrer Empfindungen ausmachen kann, als vielmehr das iſolirtere Innre jedes Individuums für ſich. Dann allein bekundet der Künſtler, er habe in die Tiefen des ſubjectiven Gemüths hinabſteigen, und ſich den Ausdruck derſelben in Blick, Stellung und Geberde zur Aufgabe machen wollen. Hiebei beruft er ſich in ſeinem Gebiete denſelben Rechtes, das auch der lyriſche Dichter nicht aufgiebt, wenn er über denſelben Gegenſtand aus der gleichen Grundſtimmung heraus einen Kreis

nüancirter, geſteigerter, ja oft ſelbſt entgegengeſetzter Empfindungen zur Sprache bringt. In ein und derſelben Figur vermag dieß der Maler nicht. Er ſchafft ſich deshalb für die einzelnen Stadien des Ausdrucks beſondere Geſtalten, die er ſelbſt auch in Unterſchiede der äußeren Situation verſetzen kann, indem er die Eine leſend darſtellt, die Andere betend aufs Knie geſunken, die Dritte in ruhiger Betrachtung hinausſchauend, oder wie es ſich ſonſt am paſſendſten erweiſen mag. Naturumgebung, Bauwerke, überhaupt alles, was für Auge und Gemüth auch innere Scenen verlebendigen kann, braucht außerdem nicht fortzufallen.

Das Epiſche aber, das ſich dem lyriſchen Ausdruck gegenüber zeigte, war zweitens auch irgend ein äußeres Begebniß. Die Kreuzigung etwa, welche beſonders in Bildern aus der weſtphäliſchen Schule mit einer Fülle von Epiſoden, mit dem Auszuge aus Jeruſalem, der Kreuztragung und Höllenfahrt, als Vor und Nach der Hauptſcene, früher in bunterer Verwirrung, ſpäter in klarerer Sonderung und Verbindung der Gruppen ausgeführt wurde. Der größte Theil der Figuren erſcheint hier dem Hergange des Ereigniſſes mithandelnd durch äußerliche Geſchäftigkeit einverleibt; andere dagegen drücken nur die Empfindung und Betrachtung aus, die bei dem, was ſie vor ſich ſehn, in ihnen aufſteigen. Sollen nun dergleichen Scenen ausſchließlicher lyriſch werden, ſo muß, wie ſchon angedeutet, erſtens ſogleich das vielſeitige reale Thun und Geſchehen abgeſtreift ſein, und was noch als äußerer Vorfall gelten kann, darf ſich zweitens nur in ſoweit geltend machen, als zur vollen Wirklichkeit des lyriſchen Auftritts erforderlich iſt. So ſind bei der Rubens'ſchen Kreuzesabnahme zu Antwerpen faſt alle Figuren mit Seele und Leib beſchäftigt, den Leichnam des Herrn, hebend, tragend, herniederzulaſſen, und dieſe Art epiſcher Lebendigkeit bildet einen Grundzug des unvergleichlichen Werks. Die berühmte Kreuzesabnahme von Rogier van der Weyde, ehemals in der Bettendorf'ſchen Gallerie in Aachen, jetzt im Berliner Muſeum, kehrt die entgegengeſetzte Seite heraus. Die Herabnahme iſt ſchon vor ſich gegangen, und das Halten des Leichnams, das jetzt noch

nothwendig wird, bleibt in Rückſicht auf Stellung, Bewegung und geiſtige Geberde ſo wenig die Hauptſache, daß es ſich im Gegentheil als eine faſt bewußtlos unwillkürliche Aeußerung der Liebe theils zu Chriſtus, theils zu Maria erweiſt, die in entſeelendem Schmerze hingeſunken daliegt. Die ganze Kraft des künſtleriſchen Gelingens faßt ſich zu dem Ausdruck der innern Theilnahme zuſammen, des ſtillen Sinnens, der Klage, der Thränen und ſtummen händeringenden Verzweiflung. So erſcheint der wirkliche Hergang als bloßer Anlaß lyriſcher Aeußrung; ein Anlaß, der nun auch in Chriſtus und Maria ſeinen epiſchen Typus verliert, indem ſie gleichfalls noch ſelbſt in Tod und Ohnmacht nur den innern Schmerz ausdrucken, der durch ihre Bruſt, als ſie noch athmeten, hinzog. Dieſer lyriſche Grundton giebt dem Bilde die höchſte Wirkung. Der Maler zeigt, mit ſo eignem tiefem Gemüth habe er den Gegenſtand ergriffen, daß nun auch in ſeinen Geſtalten die gleich innige Lebendigkeit der Empfindung ſein weſentlicher Zweck ſei. Und hierin ſteht er, dem Dichter gegenüber, im Vortheil. Auch dieſer kann, lyriſch davon beſeelt, ſolch eine Scene ihrem inneren und äußeren Vorgang nach ſchildern wollen. Er muß aber beſchreiben, wo der Maler darſtellt, und nichts iſt menſchlich ergreifender, als im Sichtbarſten nicht Geſtalt und Farbe, ſondern durch ſie hindurch, und aus ihr heraus Seele und Gemüth ſtill aber mächtig hervorbrechen zu ſehn. Die echte Seelenſprache der Geſtalt iſt künſtleriſch voller als das ſinnenloſere Wort.

Wir haben jetzt nur noch von einer letzten Art eigentlich lyriſcher Situationen zu handeln. In ihnen iſt jede Spur des Epiſchen dadurch getilgt, daß der Inhalt und Ausdruck der Stimmung durch keinen zugleich äußeren Anlaß gegeben, ſondern rein aus dem Gemüthe ſelbſt entſprungen erſcheint; ſei dieß nun wirklich der Fall, oder ſtatt ſolcher Veranlaſſung nur ihr lyriſcher Gehalt aufgefaßt.

Hiezu eignen ſich beſonders einzelne Geſtalten, ohne weitere Umgebung. Guido Reni's Bruſtbilder des dornentragenden Chriſtus oder der Mater Dolorosa ſind in ihrer duldenden Klage

und himmelaufblickenden Schmerze von dieſer Art. Als das Tiefſte aber, was ſich erreichen läßt, iſt mir immer Durer's Titelblatt zu ſeiner kleinen Paſſion in Holz erſchienen; Chriſtus mit der Unterſchrift:

O homo sat fuerit tibi, me semel ista fulisse!
O cessa culpis me cruciare novis!

Einen mächtig hinſtrahlenden Heiligenſchein um das geſenkte Haupt; lange Locken über die linke Schulter hingeringelt, kräftiges Bartbaar um Kinn und Lippen; die dornenumſchlungene vorſtehende Stirn, die Brauen, die edle feine Naſe, der Mund, — alles in Schmerz; mit der rechten Leidenshand das ſeelenleidende Haupt geſtützt; zuſammengezogen, gebeugt die ganze Geſtalt, ſitzt er auf niedrigem Denkſteine da, als ſei er lebend aus dem Grabe geſtiegen, und traure die langen Jahrtauſende hindurch über die Sünde der Welt, die ihn nicht leiblich mehr, doch nun um ſo peinvoller geiſtig ohne Unterlaß in Banden ſchlage, geißle, verrathe und kreuzige. Es iſt die vergangene Paſſion als unvergängliche Gegenwart. Ein dauernder Schmerz der Liebe, eine unaufhörlich anklagende Klage, ein ewiges Sinnen über das Myſterium der Sünde und Verſöhnung, und doch zugleich durch ſo innige Seelenvertiefung der Schmerz des Einen wirklichen Sohnes in Stellung, Form und Geberde ausgedrückt, daß bei ſo ſcheinbar epiſchem Stoffe lyriſcher nichts zu erfinden iſt.

Auch die Portraitmalerei, mag ſie das Individuum in ſeiner religiöſen Weihe oder in ſeinem weltlichen Charakter ergreifen, iſt einer ähnlichen Lyrik fähig, wenn ſie den ganzen Menſchen ſeiner ſubjectiven Concentration nach zum Gegenſtand nimmt.

Für dieſen geſammten Kreis nun bleibt eine beſondere Situation jedesmal am günſtigſten. Denn in ihr allein kann ſich die ſubjective Seite vollſtändig wirkſam zeigen, die, wenn ſich im Gegentheil der allgemeine Gehalt des Individuums ausdrücken ſoll, eher zurücktreten als ſich zur Grundform aufwerfen muß.

Der concrete Mensch jedoch erlebt selbst die innersten Zustände und Stimmungen des Gemüths nur innerhalb einer zugleich äußeren Wirklichkeit. Von dieser braucht der Maler keineswegs zu abstrahiren; wenn er nur, hier vornehmlich, Sorge trägt, daß sie noch mitlebender erscheint, als selbst das Local erlebter Begebenheiten. Wie uns aus der täglichen Umgebung bekannter Individuen in geheimer Sympathie der Sinn ihres Lebens und Charakters entgegenspringt; wie Faust im süßen Dämmerschein von Gretchens Zimmer ausruft:

Ich fühl', o Mädchen, Deinen Geist
Der Ruh' und Ordnung um mich säuseln,
Der mütterlich Dich täglich unterweist,
Den Teppich auf den Tisch Dich reinlich breiten heißt,
Sogar den Sand zu Deinen Füßen kräuseln —

so muß bei lyrischen Situationen das äußere Beiwesen nicht nur überhaupt gemäß sein, es muß im Gegentheil in seiner Weise die gleichen Zustände in sich hegen, die gleiche Empfindung mittheilen. Was dem Gesicht der Blick des Auges, das Lächeln des Mundes, das ist dann der lyrische Ausdruck der menschlichen Gestalt für die übrige Außenwelt. Doch diese schwierige Erfindung solch eines einstimmenden Locals ist immer nur die Sache großer Meister gewesen. Einfache Situationen bleiben hierbei das Beste. Wenn sie sich aber zu mehreren Figuren auseinander breiten, müssen diese sich gleichfalls nur als Umgebung darbieten, welche den subjectiven Ausdruck der Hauptgestalt um so klarer heraushebt. Von dieser Art z. B. ist im Berliner Museum, früher zur Gallerie in Sanssouci gehörig, eine Caecilia von Rubens. Die Heilige, in Rubens' Weise groß und maßig, sitzt in grünsammtenem Gewande vor der Orgel, der eine Sphinx zum Fußgestell dient; die Hände schweben noch über den Tasten; die Wangen wie von plötzlichem Roth der Begeisterung angeflogen, das Auge gen Himmel gekehrt, erlebt die ganze Gestalt, die ganze Seele in heller, süßer Lust die Eingebung der Melodieen, die ihr von oben herniederfließen; zu ihrer Rechten lauschen in ähnlich erwartender Entzückung zwei Engel den ihnen

fruher faſt vernehmbaren Tonen, ein dritter, derberer Natur, klettert in kindlichem Uebermuth um das Geſtell der Orgel, ein vierter von oben ſchwebt mit Blumen zu ihr herab; dahinter folgen links kirchliche Architektur in Rubens Bauſtyl, weiterhin ſpiegelglatte Saulen, zuletzt ein Blick in weite lachende Ferne. Jede Geſtalt iſt voll und kräftig in Form, doch Alles ſcheint wie aus Farbenduft lieblich verkörpert, geiſtig beſeelt, Ein Leben, Ein Athemzug, erwartungsvoll angehalten, und um die Heilige, die Engel, die Saulen ringsüberall zittert ein leiſe bewegter Aether, als würde alles Daſein zu unſichtbaren Accorden, denen die Heilige horcht. Die Weihe und Wonne der muſikaliſchen Seele, die, was ſie im eigenſten Innern hegt, von Oben zu empfangen gewiß iſt, giebt den lyriſchen Inhalt der Situation, und ſo zieht durch das ganze Bild ein ſtill bewegter Geſang in Farbentonen hin, die in geiſtigen Wechſelſpielen tief und mild zu reinem Wohllaute ineinander klingen

Siebente Vorlesung.

Wir haben einerseits die epische Grundform der Malerei zuerst in ihrer unentwickelten Sachlichkeit gesehen, die jedoch, weil sie den eigentlichen Gehalt alles menschlichen und göttlichen Lebens auffaßt, ihre Darstellung zweitens nun auch, um Gott und Christus her, im Himmel und auf Erden zu Scharen der Engel, Heiligen, Martyrer, Laien und Priester ausdehnt, und drittens das religiöse und weltliche Dasein in Form wirklicher Begebnisse zu immer bestimmter abgeschlossnen einzelnen Situationen verkörpert.

Andrerseits durfte in der Malerei am wenigsten dieß epische Princip ohne die gleiche Auffassung der innern subjectiven Empfindung, Leidenschaft und Betrachtung bleiben. Wir sahen deshalb, wie die malerische Lyrik sich schon innerhalb der epischen Form selber zu regen beginnt, bis sie sich in ausdrücklicher Trennung dem Epischen gegenüber stellt, und es endlich vollkommen überwindet um sich auf ihrem eigenen Boden selbstständig auszubilden.

Wenn nun aber die Malerei überhaupt schon das ganze Innre und ganze Aeußre umfaßt, und im Epischen die innre Seele in reales Thun und Geschehen hinausführt, im Lyrischen dagegen die Aeußregestalten jeglicher Art zum Ausdruck ihres unsichtbaren subjectiven Lebens zu lichten vermag, so scheint der letzte Schritt zur dramatischen Grundform herüber nicht nur leicht, sondern zur vermittelnden Ergänzung beider Darstellungsformen schlechthin erforderlich. Und welche Kunst, die Poesie ausgenommen, die wenigstens im Elemente der Vorstellung und

geiſtigen Anſchauung von Außen nach Innen und umgekehrt herüber und hinüber treten kann, ſollte beſſer als die Malerei im Stande ſein, ſich auch im Dramatiſchen hervorzuthun. Denn die Sculptur hat es zuſehr mit dem Körperlichen und Dauernden, die Muſik zuſehr mit dem erſcheinungslos Ideellſten und Subjectiven zu thun. So iſt denn auch von dramatiſcher Ausführung maleriſcher Aufgaben beſonders heutigen Tags vielfach die Rede. Deſſenohngeachtet wird es nothwendig, vor dem Gebrauch dieſes Ausdrucks, ſoll er nicht in ganz relativem Sinne genommen ſein, von Neuem zu warnen.

Gemeinhin nämlich findet unbewußt eine ſchlimme Verwechslung ſtatt, indem, wie ſchon oben bemerkt iſt, ihrem Grundcharakter nach epiſche Scenen um keines anderen Grundes willen dramatiſch heißen, als weil in ihnen Collisionen in gegenwärtiger Lebendigkeit vor Augen gebracht ſind. Rubens vor Allem, deſſen feurige Gewalt der Phantaſie bei der Luſt zu faſt unmagbaren Extremen den Vergleich mit Shakespeare nahe legt, wird in ſolchen Werken am meiſten als dramatiſch gerühmt, in denen umgekehrt ſeine unnachahmliche Meiſterſchaft in epiſchen Compoſitionen die Spitze erreicht.

Um es mit Einem Worte zu ſagen, man vermengt einerſeits das Epiſche und Dramatiſche, weil man von der Poeſie her mit dem Begriffe des Epiſchen ſogleich auch die Vorſtellung von beſchreibender Erzählung vergangener Thaten mitbringt, ohne ſich zu erinnern, daß auch der epiſche Dichter, wie es der Maler immer genöthigt iſt, uns oft genug mitten in die Gegenwart des Geſchehens hineinverſetzt, und ſchon dadurch beweiſt, der Unterſchied liege in wichtigeren Punkten, als ſie der bloß zeitliche Begriff des Praeſens oder Praeteritum an die Hand giebt. Andrerſeits ſieht man das bloße Hinſtreben zu dramatiſchen Zügen für eine ſchon wirklich dramatiſche Darſtellung an, die zu ſchlechtem Erſatze da wiederum häufig unbemerkt bleibt, wo ſie doch in der That, ſoweit die Malerei es erlaubt, zu Grunde liegt.

Ueber den eigentlichen Unterſchied des Epiſchen und Dramatiſchen habe ich bereits das für uns Nöthige berührt. Es iſt

daher nichts mehr übrig, als zuerſt die Kennzeichen zu verdeutlichen, die in Gemälden auf ein Anſtreifen an das Dramatiſche hinweiſen, um dann zu ſehn, in welchem Grade die Malerei befähigt ſei, aus vielen Elementen das eigentlich Dramatiſche ſelber hervorzubilden.

Handlungen im dramatiſchen Sinne des Worts werden nicht nur von Individuen ausgeführt; ſie entſpringen zugleich aus der innern Geſinnung, dem Charakter, der Leidenſchaft des ganzen Menſchen, wenn auch die collidirenden Umſtände, unter denen er ſich entſchließt und ſeine Zwecke durchſetzen will, als gegebene Vorausſetzungen erſcheinen. Nach dieſer Seite kann ſchon das Hervorheben der innern Bewegungen bei allem Thun und Geſchehn, das lebendige Dabeiſein bei jedem Vollbringen, die Möglichkeit einer dramatiſch belebteren Darſtellung enthalten. Dieß wird jedoch zweitens dann allein der Fall ſein, wenn einestheils das Verweilen bei der äußeren Art der Thätigkeit, und beſonders das überwiegende Ausmalen körperlicher Anſtrengung, Kraft und Geſchäftigkeit fortfällt, und ſtatt dieſer epiſch verleiblichenden Plaſtik ſich ſchärfer die inneren Motive ausdrucken, durch welche ein Charakter kundgiebt, daß er nur ſeinen eigenen Zweck und Willen in's Werk richte. Anderentheils muß ſich das ſcharenweiſe Auftreten von Individuen, die bei der Gleichheit ihrer Empfindungen und Leidenſchaften Ein und dieſelbe Maſſe bilden, ſowie die epiſodenreiche Ausbreitung vielgeſtaltiger Gruppen vereinfachen und concentriren, ſo daß jeder Einzelne mehr für ſich ſelber daſteht, und in ſeinem abgeſchloſſenen Intereſſe thätig erſcheint. Endlich aber, da jedes dramatiſche Handeln ſich nur um Colliſionen dreht, muß der Conflict der Geſinnung, der That, des Charakters und ſeiner Aeußerung, der Umſtände und Bedingungen als allein bewegender Mittelpunkt deutlich werden.

Doch auch hiemit noch iſt die Sache nicht abgethan. Es bedarf der Ausbildung eines dritten Elementes. Die epiſche Form liebt die Entfaltung im Räumlichen, und wie das in ſich Subſtantielle ihr weſentlicher Gehalt iſt, ſtellt ſie auch dieſem

Inhalt gemäß vorzugsweise das Dauernde dar. Ergreift sie nun umgekehrt die momentane Bewegung, hält sie den flüchtig vorübergehenden Ausdruck fest, so liegt auch hierin eine Wendung zur dramatischen Form herüber. Denn das Drama treibt sich auf seinem beweglichen Wellenboden in schnell wechselndem Fortgang von Scene zu Scene, von Aeußerung zu Aeußerung weiter. Es hat den eilig verschwindenden Augenblick zu seinem Elemente, und das Jetzt, das es vor Augen stellt, muß, als Erfolg eines früheren, sogleich in ein späteres übergehn.

Wenn nun die epische Malerei diese dramatischeren Züge als Grundtypus aufnimmt, während auch die Lyrik ihre Individuen zu Entschluß und Vollbringen in Bewegung setzt, so könnte man, wie gesagt, die Malerei zu dramatischen Concertionen und Wirkungen höchst geeignet, ja in einer Beziehung wenigstens, in Rücksicht auf sinnliche Gegenwart, der Poesie und Musik überlegen glauben. Welcher begünstigenden Vortheile sie sich aber auch erfreuen mag, die Hindernisse bleiben doch überwiegend. Collisionen verlangen die Darstellung ihrer vorbereitenden, hervorrufenden Umstände, des wirklichen herüber und hinübergehenden Kampfes, und vor allem den Anblick der endlich lösenden Ausgleichung. Kurz, das wahrhaft Dramatische, soll es gerundet sein, fordert einen Verlauf, eine Entwicklung von Zuständen und Charakteren. In diesem Falle erst fährt es wirklich eine Handlung vor. Dieß vermag die Malerei in keiner Weise. Es bleibt ihr deshalb kein anderer Ausweg offen, als sich auf einzelne Scenen zu beschränken. Nun scheint zwar in Bezug hierauf zwischen epischen Begebenheiten und dramatischen Handlungen kein wesentlicher Unterschied statt zu haben; nur wenn die Malerei zur Auffassung jener berufen sei, müsse sie, läßt sich behaupten, auch für diese die nöthigen Mittel finden. Dann werden aber wichtige Punkte übersehn. Erstens nämlich sind conflictvolle Begebenheiten überhaupt schon, die Passionsgeschichte, die Marter der Heiligen, Kriegsereignisse, Schlachten und dergleichen mehr abgerechnet, im Ganzen von Malern nur in geringerer Anzahl ausgewählt worden. Zweitens

laſſen ſich aus dieſen Gegenſtänden mit Glück hauptſächlich ſolche Situationen herausnehmen, welche ein entſcheidender Abſchluß ſind: die beſtimmte Todesart eines Märtyrers z. B.; oder welche mindeſtens einen feſten Ruhepunkt geben, der bei ſchlechthin vorauszuſetzender Bekanntſchaft mit dem, was ſich vorher und nachher ereignet hat, für ſich ſchon genügend als Ganzes daſtehn kann. Außerdem liefert die ſämmtliche epiſodenreiche Entfaltung für die epiſche Conception vielfache Hülfsmittel, welche die dramatiſche Auffaſſungsart unbenutzt muß bei Seite legen. Drittens endlich kommt es gerade im Epiſchen, ſelbſt bei conflictvollen Begebniſſen, häufig weniger auf die Entſcheidung an, als vielmehr die Art und Weiſe, in welcher der Kampf vor ſich geht, das eigentliche Intereſſe ausmacht. Bei Schlägereien z. B. und ſelbſt bei Schlachtſtücken iſt die Wuth und Leidenſchaft, das tobende Gewühl, die Mannichfaltigkeit der Stellungen, Bewegungen u. ſ. f. meiſtentheils der weſentliche Zweck und Mittelpunkt. Handelt es ſich aber darum, den endlichen Ausgang zu erkennen, ſo fehlen auch hiefür die Mittel nicht. Dramatiſche Auftritte bieten ganz andere Schwierigkeiten dar. Beſonders in neuerer Zeit glaubt man häufig ſchon ein wahrhaft dramatiſches Gemälde vor ſich zu haben, wenn aus irgend einer Tragedie oder einem Schauſpiel eine beſtimmte Theaterſcene herausgegriffen und in der Art etwa, wie ſie von den beſten Schauſpielern mußte aufgeführt werden, iſolirt iſt. Es kann aber auch dann noch etwas nur Epiſches oder Lyriſches zu Stande gekommen ſein. Jeder Auftritt, und ein Monolog ſelber, wird nur dadurch dramatiſch, daß er einen Fortgang hat, daß ſich ein Zwieſpalt entzündet oder durchkämpft, ein Entſchluß zur Reife gedeiht, daß ſich überhaupt die geiſtige Lebendigkeit weitertreibender Bewegung kundgiebt, oder die endliche Entſcheidung den lange genährten Streit beruhigt. Die Malerei nun iſt bei ihrer Beſchränkung auf einzelne Scenen, innerhalb dieſer ſelbſt wieder, nur auf Einen Moment gewieſen, deſſen ſie ſich zu bemächtigen hat. Iſt dieß ein bloßer Entſchluß, ſo fehlt deſſen colliſionsvolle Ausführung, und was dramatiſch ſcheinen könnte, bleibt in der

That nur lyriſch. Wie denn auch jedes Drama an und für ſich ſchon ſeine lyriſchen Ergüſſe haben muß. So wäre alſo der Augenblick des ausbrechenden Streits der Charaktere oder die wirkliche Schärfe ihres Kampfes zu wählen. Hier ſchlägt aber die Colliſion oft auch zu augenblicklichem, äußerlichem Thun hinüber, und der Maler geräth, wenn er ſich hierauf concentrirt, ſogleich in die epiſche Darſtellung eines bloßen Vorgangs. Will er dieß nicht, gedenkt er im Gegentheil ganz den dramatiſchen Boden zu betreten, ſo muß er vor allem verſtehn, uns das ſtreitende Innre ſeiner Individuen, die Beſchaffenheit und den Inhalt ihrer Leidenſchaften, die wechſelſeitige Einwirkung deſſen, was der Gegner ſagt, bezweckt, thut, in einem ganz anderen Grade vorſtellig zu machen, als es bei epiſchen Situationen nöthig wäre. Hier vorzugsweiſe zeigen ſich die Schranken der Malerei, und Vorzüge der Poeſie. Denn ſobald es über das wirkliche Thun und über Stimmungen hinausgeht, die ſchon durch Phyſiognomie und Geberde ausdrückbar ſind, ſobald im Gegentheil die reichere Explication des Worts hinzukommen muß, um den eigentlichen Inhalt der Colliſion vollſtändig klar zu machen, gewinnt der Dichter über den Maler, bei gleicher Begabung Beider, ohne Zweifel den Preiß. Schon die Muſik, die wenigſtens in Rückſicht auf Darſtellung ganzer Handlungen mit der Poeſie wetteifern kann, bedarf, da ſie nur das empfindende Element zum vollen Ausdruck zu bringen weiß, das alles Thun und Handeln begleitet und den nur unausgeſchloſſenen Kern des ganzen Menſchen ausmacht, ſchon die Muſik bedarf zu durchgängiger Verſtändlichkeit des geſungenen **Wortes**. Denn die **Sprache** allein ſagt den Inhalt menſchlicher Geſinnungen, Gefühle und Zwecke in feſter Beſtimmtheit aus, und im Dramatiſchen handelt es ſich weſentlich zugleich um ſolch einen in ſich begrenzten Gehalt, der die Charaktere erfüllt, und um deswillen ſie unter collidirenden Umſtänden einander widerſtreben. Es giebt eine ſprachloſe Tiefe der Seele, welche die Malerei wie die Muſik über alle Worte hinaus eindringlich zu machen im Stande iſt; es giebt ein Thun und Geſchehen, das kein Künſtler ſo le-

beredt und erſchöpfend vor die Anſchauung rufen kann, als der Maler: wo aber nicht die Seelenſprache, ſondern die volle Sprache der Seele allein ausreicht, genügen Farbe und Geſtalten nicht mehr.

Doch bleibt noch ein dritter Fall offen. Der Maler kann dramatiſch entſcheidende Momente, die Kataſtrophe, welche den Wendepunkt giebt, zum Gegenſtand nehmen. Hier kommen Augenblicke der innern und äußeren Bewegung vor, hier können Blitze der tragiſchen Erſchütterung oder des Gelächters einſchlagen, in deren Wirkung die Malerei, wenn ſie nur wieder den eigentlichen Kern des Inhalts mit auszudrücken vermag, eine ſiegreiche Nebenbuhlerin der Poeſie werden kann. Ich meine ſolche Momente, die, wenn der Dichter ſie noch ſo dramatiſch ausbildet, doch nur erſt, unabhängig von ſprachlichem Ausdruck und Declamation, durch den Schauſpieler, als ganzen Menſchen, zu voller Gültigkeit gelangen.

Aber wir wollen dieſe ſchon allzuweit ausgedehnte Unterſuchung hiemit geſchloſſen ſein laſſen. Denn ſoviel wenigſtens wird ſich bereits dargethan haben, daß eine echt dramatiſche Darſtellung für die Malerei theils ohnmöglich, theils von höchſter Schwierigkeit ſei. Beſonders diejenigen Epochen, welche uns vorzugsweiſe beſchäftigen werden, haben ihren Stoffen, ihrer allgemeinen Auffaſſung und Nationalität gemäß, ausſchließlich faſt, die epiſche und lyriſche Form zur Vollendung gebracht. Die Geſchichte Chriſti, die Thaten und Leiden der Apoſtel, Märtyrer und Heiligen, die chriſtlich religiöſen Vorſtellungen überhaupt, ſolange ſie nicht aus ihrem eigenen Gebiete heraustreten, liefern für dramatiſche Behandlung nur geringe Ausbeute. Wenn daher ſchon im Allgemeinen das geſammte Mittelalter nicht die Periode dramatiſcher Kunſt iſt, ſo wird die Malerei, die hierin immer erſt der Muſik und Poeſie als den wahrhaft dramatiſchen Künſten nachfolgt, ſich um ſo weniger in dieſes Gebiet wagen, jemehr ſie ſich mit Vorliebe an religiöſe Stoffe hält. Erſt wenn die individuelle Leidenſchaft in ihrem Conflicte weltlicher Zwecke den Inhalt abgiebt, gewinnt die dramatiſche Form

nachdrückliche Geltung. Wie denn auch während der Blüthezeit der ſpaniſchen Poeſie, die mit der glänzendſten Epoche der ſpaniſchen Malerei zuſammenfällt, nicht die Autos und dramatiſirten Legenden der Heiligen den Gipfelpunkt bilden, ſondern die weltlichen Dramen, welche Colliſionen der Liebe, Ehre, Eiferſucht, Freundſchaft, königlichen Hoheit und Macht ſich lebendig auskämpfen laſſen. Nur die griechiſchen Götter waren in Griechenland dramatiſch, weil ſie ſelber Menſchen ſind mit weltlichem Gehalt und menſchlicher Leidenſchaft. — Nun entſchlägt ſich zwar die holländiſche Malerei des ſiebenzehnten Jahrhunderts faſt ganz der religiöſen Stoffe, aber wir werden uns ſpäter noch die Gründe entwickeln, weshalb auch hier nur mehr das Zuſtändliche des nationalen Daſeins, als Local der heimiſchen Natur, als häusliches Leben in Dörfern und Städten, als öffentliches in Frieden und Krieg, zur hinreichenden Darſtellung kommt.

So macht in dem religiöſen wie im weltlichen Kreiſe die epiſche und lyriſche Auffaſſung die Grundform aus, und wenn ſich der Trieb zu dramatiſcher Lebendigkeit zu regen beginnt, ſo bringt er es doch nur zur Ausbildung jener dramatiſchen Elemente, die ich oben bezeichnet habe.

Wie wichtig nun aber der Unterſchied dieſer Conceptionsarten für die Malerei bleiben mag, ſo iſt es dennoch bei einer wiſſenſchaftlichen Behandlung keineswegs rathſam, aus ihnen, wie bei der Poeſie, den Eintheilungsgrund für die beſonderen Gattungen zu entnehmen, zu denen die Malerei ſich in ihrem Entwicklungsgange auseinanderlegt. Man hat ſich jedoch ſtatt deſſen mit einer Claſſification nach bloß äußerlichen Seiten begnügt. Einerſeits wird die gewöhnliche Eintheilung nach den Gegenſtänden gemacht, wodurch denn als Hauptarten Hiſtorie, Portrait und Landſchaft entſtehen; andererſeits muß das ſinnliche Material und deſſen techniſche Handhabung herhalten, nach welchen das Malen in Tempera, Fresco, und Oehl, und weiter ſodann in Leimfarben, Tuſchen und dergleichen mehr unterſchieden wird, während Kupferſtich, Holzſchnitt, Lithogra-

etc u. ſ. f. wiederum ihr eigenes Bereich bilden. Daß dieſe Unterſchiede für den ganzen Charakter der maleriſchen Auffaſſung von Wichtigkeit ſind, ſteht unläugbar feſt. Denn wie die künſtleriſche Conception jedesmal ihrem Inhalte gemäß ſein muß, ſo gehn auch aus der Art des Materials in jeder beſonderen Kunſt für die einzelnen Arten derſelben höchſt wichtige Bedingungen, Grenzen und Forderungen in Rückſicht auf die Ausführbarkeit beſtimmter Darſtellungsweiſen hervor.

Dennoch ſind weder jene Verſchiedenheit der Gegenſtände, noch dieſe Abweichungen im äußerlichen Material von genugſam durchgreifender Wirkung, um als eintheilende Grundunterſchiede gelten zu können. Was die Gattungen einer Kunſt beſtimmen ſoll muß der Art ſein, daß ſich daraus die geſammte innre und äußere Behandlung herleiten laßt. Dieß iſt weder in Betreff der genannten Gegenſtände noch der beſondern Zubereitungsart und Anwendung der Farben oder ſonſtigen Mittel der Fall. Im Gegentheil bieten die mannichfachen Stoffe aus der heiligen und profanen Geſchichte, der landſchaftlichen Natur und des Portraits ſich derſelben Auffaſſung dar, während die gleichartigen Gegenſtände in entgegengeſetzter Form können durchgeführt werden. Daſſelbe gilt für das äußerliche Material. Wir würden ſonſt nicht Fresken, Tempera- und Oelbilder aller Epochen und Meiſter jetzt in wohlgelungenen Kupferſtichen und Steindrücken vor uns ſehn. Für die Grundeintheilung der Malerei möchte ich deshalb einen anderen Unterſchied feſtſtellen, der, wenn auch ſeit lange geläufig, dennoch, wie mir ſcheint, noch nicht gehörig ſeinem weſentlichen Charakter nach iſt erörtert worden. Der bekannte Gegenſatz nämlich von Hiſtorie und Genre. Freilich iſt derſelbe nicht auf die Malerei zu beſchranken. Schon bei der Architektur kann man große Tempel-, Kirchen- und Pallaſtbauten zur hiſtoriſchen Gattung; ländliche Villen und außerdem das unerſchöpfliche Bereich immer wechſelnder Geräthſchaften zum Genre rechnen. Auch die Sculptur hat ihren hiſtoriſchen Styl, und kann ebenſo in vielfachen Erfindungen aufs Unbefangenſte und Heiterſte an die Grenze des Genremäßigen

treten. Derſelbe Unterſchied läßt ſich in der Muſik und Poeſie noch ſchlagender nachweiſen. Man ſtelle nur die erſte beſte Operette neben Gluck's Alceſte, und Boccaccio's Decameron neben Dante's göttliche Comödie, oder Göthe's Geſchwiſter und Jery und Bätely neben den Fauſt und Shakespeare's Richard den Dritten. Genre und Hiſtorie ſind Auffaſſungsarten, welche wie das Epiſche, Lyriſche und Dramatiſche, oder wie der Stufengang des ſogenannten hohen, ſchönen und anmuthigen Styls, ſtatt einer beſondern, der Kunſt überhaupt zugehören. Ehe wir nun die Gründe bezeichnen können, aus denen gerade dieſer Unterſchied in der Malerei als durchgreifend und einbeitend anzuſehn ſei, wird es um ſomehr nöthig, Hiſtorie und Genre zuvörderſt auf ihre rechte Bedeutung zurückzuführen, als wir ſpäter ſehn werden, daß in dem Herausſtellen dieſes Gegenſatzes wie ſeiner vermittelnden Uebergänge und reichſten Zuſammenfaſſung auch für die Geſchichte der Malerei ein wichtiges Entwicklungsprincip enthalten ſei.

Der gewöhnlichen Terminologie nach ſcheinen Genre und Hiſtorie, zwiſchen welche man Landſchaft und Portrait als Mittel hinein zu ſetzen liebt, ſich wieder nur auf die Art der Gegenſtände zu beziehen, die ein Gemälde behandelt. In dieſer Rückſicht läßt ſich die Benennung „hiſtoriſche Malerei" von der Geſchichte Chriſti herleiten, deren Geſtalten ſeit dem ſechſten Jahrhundert vor allen anderen den nächſten bleibenden Inhalt hergaben. Der gleiche Name wird jedoch ebenſogut auf Situationen aus der griechiſchen und römiſchen Mythologie und Hiſtorie, ſowie aus Sagen und Begebenheiten des Mittelalters und der neueren Zeit übertragen, ſeien ſie nun religiöſer oder ſonſtiger Art. Unter Genremalerei hingegen iſt man Anſichten des täglichen Lebens, beſonders in den ſogenannten niedrigen Lebenskreiſen zu verſtehn gewohnt, bei denen es dann hauptſächlich auf die Lebendigkeit der Auffaſſung und die techniſche Kunſt des Malens ankommen ſoll. Dieſer im Ganzen vagen Scheidung ſchwebt in der That, unbeſtimmt wenigſtens, der Punkt, auf den loszugehn iſt, vor Augen. Wollen wir aber zur Klarheit gelangen,

ſo müſſen wir hauptſächlich den falſchen Gegenſatz von vermeintlich hohen und niedrigen Gegenſtänden ein für allemal als profaiſches Vorurtheil austilgen. Wer irgend Kunſtſinn beſitzt lächelt gewiß über jene hochfliegende Vornehmheit, die ſich in echt poetiſchen Comödien und Poſſen, wenn ſie nicht etwa das Schild des Shakespeareſchen Namens vor ſich hertragen, aus gutem Geſchmack und idealer Bildung von Herzen zu lachen ſcheut, dagegen ein künſtleriſches Relief zu erhalten meint, wenn ſie durch Tragoedien allein gerührt und erſchüttert wird. Und doch ſind es gerade die Maler am häufigſten, welche jetzt in ihrem Felde mit Geringſchätzung auf das Genre herabſehn, weil es nur einen untergeordneten Kunſtrang verſchaffen könne; wogegen ſie ſich mit Stolz Hiſtorienmaler nennen, zu Portraits aber ſich nur etwa der äußerlichen Bequemlichkeit wegen bequemen. Wie nun der echte Künſtler dergleichen Leute als unreife Jünger ſtehen läßt, ſo muß auch jeder, der zu Genuß oder wiſſenſchaftlicher Ergründung ſich mit Kunſt beſchäftigt, von Hauſe aus in der Gewißheit befeſtigt ſein, daß die wahre Phantaſie und künſtleriſche Ausführung ohne Unterſchied, was ſie ergreift, zu ihrem eigenen Adel emporhebt, und mit ihrer eigenen Unendlichkeit durchdringt. Bei dieſer Gleichheit des Werths laſſen nun ebenſoſehr die Gegenſtände, welche man gemeinhin zum Genre rechnet, eine hiſtoriſche Behandlung zu, als die Kreiſe der Geſchichtsmalerei ſich der genremäßigen Auffaſſung nicht durchweg entziehn können. Wie oft hat nicht Rembrandt Scenen des alten und auch des neuen Teſtaments zu Genrebildern umgeprägt, während er andre aus derſelben Sphäre in unbezweifelbar hiſtoriſchem Style durchführt. Auch von Wouverman kenne ich Bilder, welche religiöſe Stoffe nicht anders behandeln, als er es mit ſeinen Fuhrmannsſchimmeln gewohnt iſt, die vor der Schenke getränkt werden. Rubens' Kirmes umgekehrt im Louvre zu Paris, die ich ſchon früher anführte, iſt ſo energiſch und großartig, wie ein antikes Bacchanal, ſo urſprünglich und menſchlich gewichtig, wie eine homeriſche Schlacht. In Snyders

Kampf zwiſchen Bären und Hunden ſtreiten ebenfalls beide Parteien gleich den beſten Helden alter und neuer Zeit.

Im Allgemeinen freilich bleibt die hiſtoriſche Malerei vorzugsweiſe religiöſen Stoffen und geſchichtlich berühmten Situationen zugewendet, das Genre dagegen wählt das Tägliche zum Inhalte; zugleich aber giebt es außer der angedeuteten Umkehrung Kreiſe, die ungeſchmälert zum Bereich beider Darſtellungsarten gehören, und nicht etwa neutrales Gebiet ſind, das zur Zeit des Kampfes keine betreten durfte. Der Gegenſatz von Genre und Hiſtorie kann deshalb nicht in der Natur und Art der Gegenſtände allein, ſondern muß in dem verſchiedenen Grundprincipe der Conception begründet ſein, nach welchem der Eine dieß, der Andre Anderes aus ſeinem Gegenſtande macht und in ihn hineinlegt. Dieſer Unterſchied iſt es, den ich klar mache zur Vorſtellung bringen.

Hiſtoriſch, im Sinne der Geſchichte wie der Geſchichtsſchreibung, werden, unabhängig von Kunſt und Malerei, ſchon in der unmittelbaren Wirklichkeit nur Sybaren, Charaktere, Thaten, die hervorleuchten durch das, was ſich in ihnen ausdrückt und in's Leben tritt. Ihre Bedeutung macht ſie bedeutend. Es regt und drängt ſich in ihnen an und für ſich Bedeutendes, Entſcheidendes an das Licht. Wahrhaft wichtig und entſcheidend aber darf dem Menſchen das allein werden, was ihn nicht als zufälliges, vereinzeltes Subject betrifft, ſondern was die Grundfeſten ſeines Daſeins, den weſentlichen Gehalt ſeines Wiſſens und Handelns ausmacht: der religiöſe Glauben, das kirchliche Leben, die politiſch nationalen Intereſſen, die Zuſtände der Familie, die Natur in ihrer heimiſchen Phyſiognomie. Dieß iſt das Lebensmark für alles, was der Menſch iſt und vollbringt. Begebenheiten, Handlungen, Intriguen, welche in Staat, Cultus, Sittlichkeit, Kunſt, Wiſſenſchaft Bedeutendes herausſtellen, dieſe Gebiete ſtärken oder erſchüttern, ihnen neue Geſtalt geben und höhere Geltung verſchaffen, haften deshalb in der Erinnerung der Völker und Jahrhunderte, und werden hiſtoriſch. Das Tägliche hingegen und durch Gewohnheit Gewöhnliche, oder nur

für den Augenblick und das zufällige Intereſſe dem particulären Individuum Wichtige, an und für ſich aber Bedeutungsloſe ſpült der Fluß der Stunde bedeutungslos fort.

Hebt nun der Maler in Ausdruck, Stellung, Gruppirung, in Geſtalt und Färbung, Situationen, Empfindungen und Ereigniſſen dieß Gehaltreiche, Wahrhafte und Ewige heraus, läßt er alle Einzelnheiten ganz nur hievon durchzogen ſein, dann allein behaupte ich, faßt er im Sinne und Geiſt der hiſtoriſchen Malerei auf. Was er bringt kehrt alsdann dieß in ſich Begründete hervor, und giebt es dem Auge zu ſchauen, und macht es dem Gemüthe genießbar. Wir ſind dieß auch ſonſt wohl den großen Styl der Kunſt zu nennen gewohnt. Hier zieht uns ſchon der an und für ſich gültige Inhalt an, der als das Belebende den Künſtler und von ihm aus alle Seiten des Kunſtwerks beſeelt. Jemehr nun in dieſer Rückſicht nicht die vielſeitige Entwicklung aller innern und äußeren Kunſtmittel, ſondern vielmehr der einfache große Ausdruck des erwählten Gegenſtandes hervorgehoben iſt, und ſelbſtſtändig wirkt, je verſtändlicher und unverſtändlicher zugleich werden dergleichen Werke. Verſtändlich für Alle, welche bei unausgebildetem oder überhaupt geringem Kunſtſinne dennoch ſonſt ſchon im Leben durchweg auf das Weſentliche und Tiefe gerichtet ſind, indem ſie Befriedigung nur im Anſchaun und der Erkenntniß der ewigen Intereſſen, der großen Individuen und eingreifenden Ereigniſſe finden. Unverſtändlich aus demſelben Grunde für die beſchränkteren Geiſter und engeren Gemüther, die nur das Nebenſächliche feſthalten, nur das Kleine verſtehen, und durch das Gefällige und ſinnlich Reizende allein zu ergötzen ſind.

Am unvollkommenſten in künſtleriſcher Virtuoſität iſt dieß in erſten Zeiten der Kunſt der Fall, die ungeſchickt häufig und unreif, aber gründlich und gediegen nur auf die Hauptſache losgehn, weil der Künſtler nur voll iſt von der Subſtanz ſeines Gegenſtandes, die er zu lebendiger Freiheit der Geſtalt hervorzubilden noch nicht vermag.

Der hiſtoriſche Styl braucht jedoch nicht etwa bei jener

heiligen Starrheit und Ruhe stehn zu bleiben, die uns bei den Byzantinern und früheren Italienern und selbst bei colnischen und niederländischen Meistern in typischen Christusköpfen und einzelnen Figuren der Apostel und Heiligen noch hin und wieder beim ersten Blicke mehr erschreckt und zurückscheucht als anzieht und beseligt. Es kann im Gegentheil die individuelle Lebendigkeit der Erscheinung, in Farbe und Gestalt, Charakter und Ausdruck, Bewegung und Geberde immer vollständiger hinzukommen, und die wesentliche allgemeine Natur des Gegenstandes sich dessenungeachtet noch durchschlagend als Grundbestimmung des ganzen Werkes erweisen. Man muß sich sehr vor der Meinung hüten, als liege die Kunstkraft der historischen Malerei gerade in dieser Strenge und Herbigkeit, welche die Fülle des befreiten Lebens und die Ausbildung aller Vorzüge der Meisterschaft zurückdrängt. Wir müssen umgekehrt die Vorstellung fassen, daß erst die in jeder Rücksicht reichere Entfaltung im Stande sei, die mannichfaltigen Seiten und Züge, die in dem bestimmten Gegenstande selbst ihren Grund und Ursprung haben, herauszustellen und zu gehöriger Wirkung zu bringen. Womit auch die Ueberzeugung zu verbinden ist, die Kunst solle nicht stoffartig nur, sondern durch die künstlerische Behandlung, durch die Bemeistrung ihres Gegenstandes vermittelst Phantasie und Virtuosität der technischen Ausführung Eindruck machen wollen. Das Aufhellen des tiefsten innern Wesens der Welterscheinungen und deren Bedeutung ist es zwar, was der historischen Malerei die Wichtigkeit giebt, durch welche sie sich unwiderstehlich derer bemächtigt, die noch Sinn für die Tiefen des Geistes und der Natur, Gottes und der Menschheit, der Völker und Individuen haben, aber zur Kunst wird sie dadurch allein, daß sie dies Tiefste nicht nur in seiner Substanz und Sache, sondern in seiner lebendigen Form, in Gesinnung, Charakter, That und Handlung ergreift.

Auch die historische Malerei gelangt deshalb nur dann zu ihrer Höhe und beweist ihre innere Größe nur in dem Falle am mächtigsten, wenn sie mitten in lebendiger Bestimmtheit der Si-

tuationen, durch den Reichthum des Ausdrucks, der Formen und Gruppirungen, durch die ausgebildete Farbung und Beleuchtung, dennoch jetzt erst zu vollem Siege die eigentliche Hauptsache klar und ganz, groß und umfassend hindurchbrechen, und von ihr jede Einzelnheit beseelen, in Zusammenhang setzen, und sich als zur Sache schlechthin gehörig und aus derselben hervorgegangen darthun läßt. Michel Angelo giebt hievon in einem weit höheren Grade Zeugniß als etwa Titian und Paul Veronese unter den Venetianern, und auch Raphael selbst hat die freie Größe historischer Malerei nicht in der frommen Innigkeit seiner kindlichen Jugend, sondern in der Mannesstärke seines schönheitsfrohen Geistes ausgebildet.

In diesem Sinne genommen ist die historische Auffassung auch auf Landschaft und Portrait auszudehnen. Allerdings werden heutigen Tags wenige Portraits mehr in solchem Style gemalt. Zum Theil aus Schuld der Künstler, zum Theil um der Beschaffenheit der Individuen willen. Mode, Höflichkeit, Zerstreutheit des Lebens hat die Charaktere nach Außen und Innen abgeschliffen, die feurige Kraft des individuellen Geistes ist gedämpft, die Tiefe der Seele verflacht, oder tritt nicht praegnant mehr bis in die sichtbare Oberfläche der Züge hinein, die sich nun zu keinem dauernden Ausdrucke dessen befestigen, was den Kern des ganzen Menschen ausmacht. Da wird es dem Künstler schwer, die innre Substanz des Individuums, wenn es dergleichen überhaupt noch in sich trägt, zu erkennen und darzustellen. Ja wenn er nicht selber gründlichen und weiten Charakters ist, so fällt es ihm unmöglich. Die Kleinheit macht auch das Große klein, und die Schwachheit erweicht das Festeste und Stärkste. — Sehen Sie dagegen ältere italienische, niederländische, oberdeutsche Portraits von Ghirlandajo, Sandro Botticelli, van Eyck, dem jüngeren Holbein und unzählig Anderen. Ob die dargestellte Person historisch wichtig gewesen sei oder nicht, kommt gar nicht dabei in Betracht. In allen mehr oder weniger, in Frauen, Männern, Greisen, selbst in Mädchen, Jünglingen und Kindern prägt das sich aus, was sich

als Tüchtigkeit des Charakters bezeichnen läßt, inſofern ſie das in ſich hat und bethätigt, wodurch der Menſch überhaupt Halt und Gehalt zu erkennen giebt. Dieſe ausfüllende Tiefe beſtimmt, geſtaltet, beſeelt und begeiſtigt alle Züge; bei ſpäterer Kunſtvollendung immer voller, in früherer Zeit ſtrenger. So ſind denn auch die Individuen häufig im Ausdrucke ihrer Andacht aufgefaßt. Und in welcher Lebensmarkigkeit hat Durer Ulrich von Hutten gemalt, und die Portraits ſeiner Freunde, des Wilibald Pirckheimer und Anderer in Kupfer geſtochen, oder in Holz geſchnitten. Dieß ſind echte Beiſpiele hiſtoriſcher Conception.

Weiter noch als das Portrait ſcheinen landſchaftliche Naturſcenen ihrer ganzen Beſchaffenheit nach von der ähnlichen Darſtellung entfernt zu liegen. Auch dieß iſt nicht der Fall. Ich erwähnte ſchon früher einer religiöſen Auffaſſung der Natur. Doch ſelbſt wenn Landſchaften in ihrem eigenſten Naturtypus, unabhängig von religiöſen und ſonſtigen Bezügen, zum Gegenſtand gemacht werden, bleibt eine hiſtoriſche Behandlung in unſrem Sinne des Worts dennoch möglich und anwendbar. Kein Landſchaftmaler ſteht in dieſer Rückſicht höher als Everdingen. Sturmbewegtes Meer; Felſen, Waſſerfälle, Kiesufer, Fichtenſtämme und jede Art von nordiſchen Bäumen und Geſträuch; enge Thäler und weite Ausſichten über Gebirg und Land; Himmel, Beleuchtung, alles iſt bei ihm in urſprünglicher Naturwahrheit aus großer Seele und männlichem Gemüth in ſolcher Tiefe ausgeführt, daß jedesmal der Grundcharakter der Gegend, Situation und Stimmung als das geſtaltende Princip für Form und Färbung offenbar wird. Das Naturelement bleibt immer bei ihm die Hauptſache. Dieß vor Allem giebt ſeinen Landſchaften die Gediegenheit, den großartigen Ernſt, die ſtumme aber eindringlichſte Naturſprache. Er lockt, er ſchmeichelt uns nicht, und doch ſind wir vor dieſen Meiſterwerken ſogleich in der Sache ihrem ganzen Weſen nach; weshalb ſie denn auch nicht die mindeſte Anziehung für diejenigen haben, denen die Fähigkeit abgeht, in der Sache zu ſein und in ſie hineingebracht zu werden.

So viel von geſchichtlicher Malerei im Allgemeinen. Soll nun das Genre auf dem entgegengeſetzten Standpunkte ſtehn, ſo ſcheint nichts zutreffender, als die Erklärung, daß während die hiſtoriſche Kunſt für die Macht ihres Ausdrucks das in ſich Subſtantielle, die Hauptſache in Charakteren, Situationen und Lebensſphären zum bleibenden Mittelpunkt nehme, die Genremalerei ſich umgekehrt an das Vorübergehende und Gleichgültige halte. Sie laſſe inſofern die Nebenſachen der Natur und des menſchlichen Thuns und Empfindens zur Hauptſache werden. Mit derartigen Behauptungen würden wir nur jenen falſchen Enthuſiaſten zu Munde reden, die mit der Anſicht großthun, wer ein echter Maler ſei, müſſe nichts als bibliſche Geſchichten und hiſtoriſche Momente componiren, oder Porträits malen berühmter Individuen und ausgezeichneter idealer Schönheiten. Darauf kommt es in der Malerei gerade, unter allen Künſten faſt, am wenigſten an. Wie das ſeinem Gehalt nach Dauerndſte und Höchſte hat ſie auch das in ſeinem Daſein Flüchtigſte und in ſeiner Erſcheinung Particulärſte als Inhalt aufzufaſſen. Dieß Momentane aber, wenn ſie es wählen ſoll, darf ſich nicht in dem bedeutungsloſen leeren Spiel ſeiner haltloſen Exiſtenz für ſich iſolirt umhertreiben, und dadurch von jeder Wurzel losgelöſt ſein, welche in den ſubſtantiellen Boden der Natur und des Geiſtes eingreift. Der Künſtler, der ſich auf dieſen Kreis gemeiner Täglichkeit und intereſſeloſen Scheins concentriren, aus ihm ſeine alleinige Norm entlehnen und gewaltſam den Muth ſeiner erniedrigenden Begeiſterung ſchöpfen wollte, würde ſelbſt bei dem höchſten Grade formeller Geſchicklichkeit dadurch nichts anderes gethan haben, als aus der Sphäre der Kunſt überhaupt herausgetreten zu ſein. Denn die Kunſt hat es in Form und Gehalt überall nur, in Darſtellung des Göttlichen und Menſchlichen, in Tragik und poſſenhafteſtem Humor, mit dem in ſich Wahrhaftigen zu thun, in das ſie ihren Gegenſtand und deſſen individuelle Erſcheinung directer oder indirecter zurückführt, wenn beide weder einander noch ihrem eigentlichen Weſen unmittelbar entſprechen. In dieſer Herſtellung vor allem, in dem urſprüng-

lichen Blicke für dieſe Verknüpfung und in der Kraft, dieſelbe aus eigenem Geiſte in's Leben zu rufen, und als ſein Werk zum Genuß zu geben liegt die erfindende und ausführende Genialität des Künſtlers. Nach dieſer Seite ſtehen Brouwer und Jan Steen auf dem gleichen Boden mit Raphael und Michel Angelo, wie Shakespeare durch ſeinen Falſtaff und Bardolph auf keine niedrigere Kunſtſtufe herabſinkt, als er durch ſeinen Lear und ſeine großen hiſtoriſchen Charaktere und Tragoedien erſtiegen hat. Der Genremaler muß wie der Hiſtorienmaler Natur und menſchliches Leben, inſoweit er es irgend vor uns ausbreitet, in den innerſten Tiefen zu faſſen verſtehn und durchdrungen haben. Für die Kunſt aber, vornehmlich für die bildende Kunſt und in ihr am meiſten wieder für die Malerei, haben wir zwei Hauptſeiten zu unterſcheiden: die Weſentlichkeit des Gehalts und die individuelle Wirklichkeit, in welcher derſelbe zur lebendigen Erſcheinung gelangt. Beide Seiten müſſen immer vorhanden und ineinander gearbeitet ſein. Wenn nun die hiſtoriſche Malerei die Geſtalten, Charaktere, Züge, Situationen, Färbungen, welche nach Außen der veränderlichen Form, nach Innen dem willkührlichen Begehren des Subjects, den wechſelnden Antrieben und Thätigkeiten, überhaupt dem angehören, was wir als das bedeutungslos Tägliche dem Außerordentlichen, Tiefen entgegen ſtellen, — wenn die hiſtoriſche Malerei dieſen ganzen Kreis entweder ſtrenger von ſich abweiſt, oder, nimmt ſie ihn mehr oder weniger auf, ihn dennoch bis in das Kleinſte hinein durchziehn läßt von der Gewalt und Größe ihres gediegenen Inhalts, ſo macht die Genremalerei im Gegentheil dieß Particulare der Naturformen und menſchlichen Auftritte, der Phyſiognomie, Stellungen und Geberden, zu ihrem ausdrücklichen Gegenſtande, der nun gleichſam nur mit verdeckten Wurzeln noch in dem Grund und Boden jener ſubſtantiellen Sphären feſthaftet. Was in der hiſtoriſchen Malerei das vorzugsweiſe Ausgeſtaltete und Beſeelende iſt, bleibt dadurch beim Genre nur die Grundlage. Auf der Oberfläche aber, ſcheinbar ſelbſtſtändig, doch geheim und unvermerkt von der tiefer liegenden Subſtanz genährt und geho-

ben, bewegt ſich die freie Lebendigkeit im bunteſten Spiele umher, und freut ſich ungehemmt ihres harmloſen Daſeins. In dieſe Spitzen führt das Genre jeden Inhalt hinaus, in dieſe Oberfläche lebt es ſich mit voller Seele ein, und bringt dieſelbe mit heitrer Liebe zur Anſchauung. Doch eben deshalb wird es recht eigentlich maleriſch. Denn, wie wir ſchon oben ſahen, iſt dem Sculpturbilde gegenüber nicht die normale Form, ſondern die bis zur Zufälligkeit der Geſtalt und Farbe losgebundene Erſcheinung erſt vollſtändig pittoresk. So liebt denn auch der Genremaler gerade den Punkt feſtzuhalten, in welchem irgend ein Zuſtand ſich zu flüchtiger Augenblicklichkeit zuſammenfaßt. Dieß Momentane macht er zum beſtimmenden Mittelpunkt der ganzen Compoſition, und iſt nur in dieſem Falle im Stande, die ihm vor allem unerläßliche Friſche zu erreichen. Das Lebloſe dauert; Fels, Land, Baumſtämme, das Holzige und Steinige iſt nicht in dieſem Augenblicke ſo, und im nächſten anders. Was athmet und ſich regt, zeigt Bewegung und Thätigkeit, Veränderung und Wechſel; das Starre und Unbewegte erſcheint relativ todt, und nur im Verſchwindendſten thut ſich der Gipfelpunkt der Lebendigkeit kund. Das menſchliche Antlitz z. B. in irgend einer Miene, die, kaum entſtanden, ſchon wieder vorüber iſt, in einem Lächeln, einem pfiffigen Blicke heimlichen Verſtändniſſes, einem Schmunzeln und dergleichen mehr. Und das geht durch Stellung, Geberdenſpiel und Gruppirung bis zum kleinſten Detail hindurch. Denn dieß Augenblickliche iſt die Situation, in deren durchdringenden Beſtimmtheit alles ſoll gefaßt und ausgebildet ſein. Für die Landſchaft, da ihr Local und Baumwerk etwas für ſich Fertiges und Dauerndes bleibt, kann nur ein Lufthauch, ein Moment des Sturms und Gewitters, vor Allem aber die Beleuchtung, ein Lichtblick, ein Wolkenſchatten, ſo flüchtige Zuſtände herbeiführen. Auch das nie raſtende Wellenſpiel, das Steigen, Ueberſchäumen, Kräuſeln und Fortfluthen mit dem Blinken und Wiederblinken und den weißen augenblicklichſten Schaumblitzen. Und hier gerade, im anſcheinend Täglichſten giebt es Ungewöhnlichkeiten, deren Farbenlaune und Formen-

humor dem Auge die wunderbarsten Scenen zu schauen gönnt, die nur der empfänglich geübte Künstlerblick in ihrer ganzen Fülle zu ergründen und verständlich zu machen begabt genug ist. Jemehr nun aber die vergängliche Lebensblüthe eines vorüberschwebenden Daseins als Grundtypus gilt, und als das wesentliche Interesse zur letzten Ausbildung kommt, um somehr wird sich auch die Genremalerei ihrerseits, soll ihr Inhalt sich nicht gewaltsam nur ihrer Conceptionsart fügen, von religiösen Stoffen, die an und für sich das Ewige und Bleibende sind, und von historisch wichtigen Momenten fernhalten, die, wenn auch vorübergehend und häufig augenblicklich, ihrem eigensten Gehalt nach doch nicht diese Flüchtigkeit, sondern das in ihnen dauernd Wirkende darlegen müssen. Ein Blick in ein geöffnetes Haus oder Zimmer, in welches die Sonne scheint, ein Bauer, der sich die Pfeife anzündet oder sie ausklopft, ein Gezänk, überhaupt das im Leben selbst schon zufälliger Wechselnde in Charakteren, Stimmungen und Zwecken, das im Allgemeinen, was an und für sich auf Dauer und Haltbarkeit keinen Anspruch hat, bietet die wahrhaft genremäßigen Situationen. Nur müssen wir, wie gesagt, nicht in den Irrthum fallen, dieß für sich Bedeutungslose mache in seiner selbstständigen Isolirung schon das Interesse und den der Kunst würdigen Gegenstand aus. Das Particuläre und verschwindend Lebendige bleibt im Gegentheil nur die Form der Erscheinung und Bestimmtheit der Situation, deren hüllende Decke für den Unverständigen allein den tiefer liegenden Inhalt unsichtbar werden läßt, den sie liebevoll birgt. Das ursprüngliche Leben der Natur, der ewige Kern der wahren Menschheit, der nationale Charakter in kleinsten Zuständen und Geschäften der Häuslichkeit, in Ausbrüchen der Lust und rauschendem Uebermuth, in Local, Witterung, Beleuchtungen und Färbung, die jedesmalige Substanz der Kreise, in welchen sich die echte Genremalerei eben bewegt, ist in ihr voller bewahrt, als in dem Meisten, was z. B. heutigen Tages als religiöse und historische Kunst vergeblich groß zu thun noch immer nicht aufhören will. Das Auge und Gemüth des Malers hat eine so harmlose

Freude an der ſinnlichen Erſcheinung der Dinge, in ſo ungeſtörtem Zuſammenklang bleibt für ihn alles, was in Form und Farbe des Lichts genießt, mit Gottes immer neu ſchaffendem Lebensathem, daß ſich das Herz nicht genügt, der Blick nicht befriedigt, die Hand nicht ruht, bis nicht die ewigen Grundtypen der wahren Natur bis in ihre letzten Enden verfolgt, empfunden, gefaßt, und in Geſtalt des flüchtigſten Daſeins ſelbſt mit unerſchöpflichem Frohſinn dargeſtellt ſind.

Deshalb läßt ſich denn auch der wechſelſeitige Unterſchied der Hiſtorie und des Genre nicht in allzufeſte Grenzen einhegen. Es ſind theils Uebergänge aus dem einen Gebiete in's andre zuläſſig, die oft zum Anmuthigſten und Glücklichſten gehören, was der Genius der Kunſt irgend erfinden kann, theils Gipfelpunkte, die auf ihrer Höhe zugleich ſo umfaſſend ſind, daß ſie die Vorzüge beider Richtungen in ſich zu vereinigen Raum behalten. Die eigentlichen Maler, die großen Coloriſten, gehören mehr oder minder hieher. Correggio, zuweilen Titian und Paul Veroneſe, Murillo, Rembrandt und Aller Spitze Rubens. Der Grund iſt einfach. Ich werde es noch öfter wiederholen müſſen, daß die volle Wunderſphäre des Colorits einerſeits ſich nur innerhalb der Particularität der Geſtalten, Charaktere und Situationen ausbildet, andererſeits den Ausdruck des ſubjectiv innerlichen Lebens ſich zum Zwecke ſetzt. Bei aller Hoheit der Gegenſtände, Poeſie der Auffaſſung und Energie des hiſtoriſchen Styls iſt hiemit deſſenungeachtet eine Wendung zu der Conception genommen, die im eigentlichen Genre vorherrſcht. Es kommt deshalb nur darauf an, wie weit in dieſer Richtung bei den einzelnen Künſtlern die Kraft urſprünglich hiſtoriſcher Auffaſſung reicht, um Dieſen ſich mehr dem Genre, Jenen dem mehr hiſtoriſchen Style zuneigen zu laſſen, während der Dritte getrennt jetzt das Eine, dann das Andere zum vorwaltenden Principe macht, aber der Vierte erſt die lebendige Vermittlung vollbringt, die, ohne ſich in eines der Extreme zu verlieren, beide in ſchönſter Harmonie zuſammenhält. So beginnt z. B. unter den Italienern Correggio, der nur in der Grazie des Aus-

drucks und Anmuth der Form und Bewegung die liebenswürdigste Verwegenheit zeigt, aus dem eigentlich historischen Style herauszutreten, und wenn er auch noch in keiner Weise zum Genrehaftigen überschweift, so geht er doch ganz schon in Situationen und Motiven zu einem Liebreiz der Freundlichkeit fort, von deren Spitze der weitere Weg zu diesem Gebiete hinführen könnte. Auch in Titian's und mehr noch in Paul Veronese's und Tintoretto's Gestaltenfülle und Sinnenpracht, überhaupt bei den späteren Venetianern schwächt sich die frühere historische Gediegenheit ab, um der Entwicklung anderer Vorzüge Raum zu geben. Das Aehnliche gilt unter veränderten Umständen von Guido Reni und Dominichino, während unter den Spaniern Murillo z. B. nicht selten aus dem Typus geschichtlicher Malerei deutlicher in's Genre verfällt, so daß ihn nur die schöpferische Genialität im Triumphe der Farbe zu retten vermag. Rembrandt dagegen ist theils ausdrücklich bemüht, die Macht historischer Auffassungsweise auch durch die gewöhnlichsten und selbst rohen Züge und Formen durchgreifen zu lassen, theils spielt er auch religiöse Gegenstände absichtlich in's Genre hinein, obschon er ihnen auch dann durch magische Färbung, ursprüngliche Lebendigkeit und männliche Energie die genügende Weihe bewahrt. So giebt es im Berliner Museum ein kleines Bildchen dieses Meisters; der Engel, welcher dem Joseph im Traume erscheint. Hier ist Maria ein Bauerweib, hingefadelt, das Kind ein Wechselbalg und auch Joseph hat nichts, was an das neue Testament erinnern könnte. Das Ganze aber in seiner irdischen Alltäglichkeit der Gestalten und Umgebung webt in einem so überirdischen Licht- und Farbenzauber, daß dennoch das Wunder einer Engelserscheinung immer noch wirklich vor uns steht. Rembrandt gehört zu den seltensten Meistern, welche die Historie in's Genre, das Genre in die Historie herüber und hinüber leiten, ohne daß ihnen jemals auf dieser schwindlichen Bahn ihr malerisches Kunstziel aus den Augen gerückt würde. Vollständig aber, wie gesagt, unter allen Aelteren und Neueren war Rubens allein fähig, die ganze Gewalt, Hoheit und ernste Ge-

liegenheit des echt hiſtoriſchen Styls mit voller Particularität der Formen, und jenem athmenden Leben zu verbinden, das mit der Wirklichkeit ſelber den Wettſtreit aufnimmt, und wenn die hiſtoriſche Richtung verlaſſen iſt, zum Genre hauptſächlich durch den Schein des flüchtigſten Daſeins führt, in deſſen blitzähnlich wieder verſchwindenden Momenten jede beſondere Situation zur Darſtellung kommt.

Faſſen wir den Unterſchied der Hiſtorie und des Genre, ſowie die Uebergangs- und Vermittlungsſtufen in der angegebenen Weiſe, ſo iſt damit auch die Wichtigkeit erklärt, welche dieſe Formen, im Vergleich mit den übrigen Künſten, für die Malerei gewinnen. Die Muſik und Poeſie, gleichmäßig im Stande, Begebenheiten und Handlungen in der zeitlichen Entfaltung aller ihrer Stadien vorüberzuführen, als auch das innerſte Herz aus ſich heraus den Verlauf ſeiner Stimmungen und Betrachtungen, Anſchauungen und Leidenſchaften in Tönen und Worten explicíren zu laſſen, gliedern ſich nach den Unterſchieden des Epiſchen, Lyriſchen und Dramatiſchen, weil ſie allein jeden dieſer Kreiſe ſeinem abgeſchloſſenen Charakter nach vollſtändig ausrunden können. Die Muſik nach Seiten der innerſten Subſtanz und Bedeutung der Gegenſtände, wie nach Seiten der alles Geſchehn und Handeln begleitenden ſubjectiven Empfindung; die reichere Dichtkunſt auch in Bezug auf jenes ſchildernde Veranſchaulichen, durch welches ſie in ihrem geiſtigen Elemente den Typus der Sculptur und Malerei umwandelnd wiederholt. Die bildenden Künſte dagegen müſſen ſich um der Mängel willen, mit welchen ſie die eine oder andre der genannten Formen behaftet laſſen, nach einem anderen Eintheilungsgrunde umſehn. Innerhalb ihrer nun wird der Gegenſatz von Hiſtorie und Genre, von Subſtanz und Particularität der Erſcheinung mehr oder weniger wirkſam. Von ausſchließlicher Entſcheidung jedoch nur in der Malerei.

Denn obſchon in der Baukunſt, wie ich ſchon oben bemerkte, das breite Bereich häuslicher Geräthſchaften zum Genre zu rechnen wäre, ſo wird es doch Keinem genügen, die geſammte

Thätigkeit der Architektur nach dem Unterſchiede von eigentlichen Bauten und Geräth, das außerdem häufig als ein Mittelding zwiſchen Sculptur und Architektur erſcheinen kann, geſondert zu finden. Schon Hegel hat in ſeiner Aeſthetik für dieſe Kunſt in origineller Weiſe die Eintheilung in ſelbſtſtändige und dienende Baukunſt feſtgeſtellt. Die erſtere Gattung muß dann auf jene ſeltneren Productionen beſchränkt bleiben, „die gleichſam wie Sculpturwerke für ſich ſelbſtſtändig daſtehn, und ihre Bedeutung nicht in einem anderen Zwecke und Bedürfniß, ſondern in ſich ſelber tragen.“ Zu Beiſpielen dieſer Stufe rechnet Hegel, als mythiſche Sage, den babyloniſchen Thurmbau, als ſinnlich errichtete Raulichkeit, den Thurm des Belus, weiterhin Obelisken, Phallusſäulen, Memnonen u. ſ. f. und als Uebergangspunkt vor Allem die ägyptiſchen Pyramiden.

Zur dienenden Baukunſt umgekehrt würden die hausartigen Tempel und Kirchen, Paläſte, Rathhäuſer, Villen und ſonſtige Wohnlichkeiten, Thore ferner und Brücken, Waſſerleitungen u. ſ. f. zu zählen ſein, ſobald ſie in ihrer zweckmäßigen Conſtruction noch der freien Schönheit theilhaftig bleiben. Wenn nun aber Hegel den Charakter dieſer zweiten Gattung nur auf die griechiſche und römiſche Baukunſt begrenzen will, und als dritte die mittelalterige Architektur hinzufügt, indem er die Hauptmomente der hiſtoriſchen Fortentwicklung zu den Gattungsunterſchieden als ſolchen macht, ſo möchte ich ſtatt deſſen lieber die architektoniſche Geräthſchaft jenen ſelbſtſtändigen und dienenden Bauten als dritte Hauptart anſchließen. Doch wir haben jetzt zu keinen Epiſoden mehr Raum. Die Sculptur muß wiederum einer anderen Eintheilung folgen. In ihr kommt zwar Genremäßiges gleichfalls vor. Bei den Alten als freundliches Phantaſieſpiel in Erfindung menſchlich ergötzlicher Situationen der Götter, Helden u. ſ. f.; im ſcheidenden Mittelalter mehr ſchon als Abdruck des Täglichen, wie im Gänſemann z. B. zu Nürnberg; in neueſter Zeit vornehmlich als jene Hausrock- und Schlafrockſtatuen, zu denen Rauch bei uns den näheren Anſtoß gegeben hat, und in welchen ihm Drake gefolgt iſt. Als Grundtypus aber der Scul-

ptur wird immer der hiſtoriſche Styl feſtſtehn. Von der Größe und Hoheit kann derſelbe zwar ebenſo zur Grazie und Lieblichkeit übergehen, für die wahrhaft reichhaltige Ausbildung des durch und durch Genremäßigen jedoch fehlen dem Bildhauer ein für allemal die begünſtigenden Mittel. Geſtein und Erz und die leiblich reale Körpergeſtalt ſind zu ſchwerfällig, zu an und für ſich dauerhaft, um den Ausdruck der Launen und Willkührlichkeiten des ſubjectiven Innern in ſeinen momentanen Mienen und augenblicklichem Thun ausbilden zu dürfen. Denn möchte man auch der Sculptur die nöthige Breite in Particularität der Form, Stellung und Gruppirung zugeben, ſo würde ihr doch gerade in dieſem Falle das Gegengewicht der lebensgleichen Lebendigkeit und Poeſie der Färbung abgehn, welche der Malerei bis zur Spitze des Genre fortzuſchreiten gebietet. Die Eintheilung in einzelne Statue, Gruppe und Relief bleibt für die Sculptur doch immer am meiſten ſachgemäß und zutreffend.

Für die Malerei hingegen iſt die ähnliche Gliedrung weder überhaupt geeignet, noch würde ſie vollſtändig ausreichen. Die Eigenthümlichkeit dieſer Kunſt liegt eben darin, daß keine andere in dem gleichen Maße theils allen Grundgehalt im Innern und Aeußern des menſchlichen Daſeins und Naturlebens erſcheinend und doch in ſeiner tiefſten Subſtanz und Allgemeinheit darzuſtellen vermag, theils durch die in ihr liegenden Mittel ſelbſt getrieben wird, ebenſoſehr an das letzte Extrem des anſcheinend Zufälligſten und vereinzelt Vorübereilenden heranzugehn, es in ſeiner Geſtalt zu faſſen, in ſeinem Ausdruck feſtzuhalten, in ſeiner individuellen Färbung ſich anzueignen, und wie ganz ſie es dadurch auch zum Mittelpunkte macht, dennoch den lebendigen Zuſammenhang mit jenen ſubſtantiellen Mächten und urſprünglich wahren Formen nicht aufzugeben. Dieß allein verſchafft ihr den bewundrungswürdigen Reichthum, in deſſen wirklicher Entfaltung ſie erſt den weiten Umfang ihrer techniſchen Hülfsmittel und künſtleriſchen Wirkungen kund giebt. Was aber auf den Inhalt, die Auffaſſungsweiſen und Darſtellungsarten einer beſonderen Kunſt ſeinen gleichmäßigen Einfluß aus-

übt, das iſt es, was die wiſſenſchaftliche Betrachtung herausfinden muß, um es als Eintheilungsgrund geltend zu machen.

Und ſo beſtimmen die angeführten Unterſchiede und Uebergangsſtufen der Hiſtorie und des Genre denn auch im Großen und Allgemeinen die Entwicklungsgeſchichte der Malerei.

Ihre Glanzepoche beginnt mit dem erſten gründlichen ſich Siegen individueller Erfindung und Ausführung im einfachſten hiſtoriſchen Sinne und Geiſt, und ſchließt mit der Vollendung des für ſich ſelbſtſtändig gewordnen Genre. In der Mitte aber bewegt ſich die geſchichtliche Malerei in ſteigendem Grade jenem Standpunkte zu, den wir theils als reichſte Vermittlung, theils [illegible] bezeichnet haben. Epiſche und lyriſche Auffaſſung gehören allen Stadien zugleich an, mit dem Unterſchiede jedoch, daß je höher die hiſtoriſche Conception ihrem Gipfel unübertrefflicher Lebendigkeit entgegen rückt, auch die dramatiſchen Elemente, deren die Malerei, ohne dadurch ſchon ſelber dramatiſch zu werden, fähig iſt, zur Ausbildung kommen.

Achte Vorlesung.

Nach Beleuchtung des vorangestellten Satzes, daß die Malerei, der Natur der Sache gemäß, in Vergleich mit der Sculptur ihre volle Entfaltung erst im christlichen Mittelalter und der neueren Zeit habe finden können, dürfen wir uns jetzt unserem eigentlichen Gegenstande nähern.

Selbst bei einem flüchtigen Blick schon auf die Geschichte der gesammten Malerei erscheinen die Meisterwerke der Deutschen und Niederländer als eines der eingreifendsten und leuchtendsten Glieder dieser reichen Kette. Den frühesten Beginn derselben müssen wir zwar in dem altrömischen Kaiserreich, dem östlichen wie dem westlichen, und erst von hier aus sodann in schwachen Anfängen außer in Frankreich und England auch in Deutschland und den Niederlanden suchen; die weitere Fortbildung und Vollendung jedoch bleibt für das spätere Mittelalter und die neuere Zeit, neben den Italienern, vor allen Anderen den Deutschen und Niederländern vorbehalten. Denn die Franzosen und Engländer, bereits im Mittelalter untergeordnet, übertreffen auch im siebenzehnten und achtzehnten Jahrhundert das nicht, was die genannten Völker bereits vor ihnen als Musterbild hingestellt hatten. Nur die Spanier thun sich, ihnen gegenüber, eigenthümlicher hervor, und bringen es, wenn auch mit Benutzung der italienischen und niederländischen Meisterwerke, zu einer ebensosehr nationalen als einflußreichen Blüthe. Ihr Ende findet diese ganze Entwicklungsgeschichte, als Ausgangspunkt zugleich der neuesten auf eine hoffnungsvolle Zukunft hindeutenden

Periode, in jetziger Zeit hauptsächlich wiederum außer in Frankreich, in Deutschland, Belgien und Holland, weniger in England und Italien; obschon Italien immer das Wallfahrtsland der Maler bleiben wird, in welchem sie freilich bis jetzt nur allzuoft das noch verlieren, was sie an jugendlicher Frische des Sinns und Unbefangenheit des Blickes mitbringen, ohne das zu gewinnen, was sie von den großen Meistern der Vergangenheit lebendig ergreifen könnten. Am wenigsten für die nationale Weiterbildung der Malerei scheint der slavische Osten geeignet, wo der Kunstsinn, wenn er sich regt, mehr aus dem modernen geistigen Wechselverkehr der Völker und einer allgemeinen Weltbildung, als aus ursprünglicher Volksrichtung hervorgeht.

Für den innern und äußeren Fortgang nun auf jeder der verschiedenen Hauptstufen in der Entwicklungsgeschichte der christlichen Malerei macht besonders in den früheren Perioden den wesentlichen Mittelpunkt die unterscheidende Weise aus, in welcher der Inhalt des Glaubens und Lebens religiös gefaßt und künstlerisch dargestellt wird. In dieser Rücksicht müssen wir unserm Ausgangspunkt von den religiösen Weltanschauungen nehmen, welche einerseits aus dem griechischen, andererseits aus dem römischen Katholicismus, sowie endlich aus der Reformation des Glaubens und der Kirche entspringen, und sich durch das wirkliche Leben, wie durch die künstlerisch freie Conception, die Wahl der Gegenstände und Art der Behandlung hindurchziehn. Es könnte zwar scheinen, daß wir hiemit Gefahr liefen, die Geschichte der Religion mit der Kunstgeschichte zu vermischen, und aus dem Gebiete ästhetischer Erklärung und Würdigung herausgehn. Wenn es aber in der Kunst um eine zugleich historische Erkenntniß zu thun ist, läßt sich der Uebertritt in die religiöse Sphäre, besonders in der christlichen Kunst, nicht durchaus vermeiden. Wie sehr die Kunst sich auch, will sie nicht ihre Freiheit opfern, von den ausschließlich kirchlichen Zwecken entfernen muß, so giebt dennoch zu jeder Zeit und bei jedem Volke die bestimmte Art der religiösen Vorstellungen und Gebote das innerste Centrum des ganzen geistigen Lebens ab. In der ge-

ſchichtlichen Ausbildung der Nationen iſt die Religion nicht das der Zeit nach letzte Gebiet, ſondern umgekehrt die urſprüngliche Grundlage. Familie und Staat, Recht und Geſetz, Kunſt und Wiſſenſchaft prägen ſich nach dem Stempel der Vorſtellungen und Gedanken aus, welche dem religiöſen Glauben und Denken als Kern der Wahrheit gelten. So ſehen wir auch in den früheren Epochen Familie, Staat und Kunſt in engſter Verknüpfung mit der Religion, ja ihr als der alles beſtimmenden Herrſcherin mehr oder weniger unterworfen und dienſtbar. Erſt wenn die Kirche die übrigen Lebensſphären ſich langſam erzogen hat, löſen dieſe ſich wie herangereifte Kinder, die nach vollendeter Erziehung ſich erſtarkt und ſelbſtſtändig finden, von ſolcher Vormundſchaft los, und führen nun, jede in ihrem eigenthümlichen Gebiete mit vollem Recht auf die eigenen Füße geſtellt, für ſich ſelbſt ihre befreite Exiſtenz, und verfolgen ihre unabhängigen Zwecke. Der Grad dieſer Emancipation aber iſt ſelbſt wieder durch den ſpeciellen Charakter der Satzungen bedingt, innerhalb welcher ſie ſich wirkſam erweiſt, ſo daß theils die freie Kunſt überhaupt, theils die Hinwendung derſelben auf Gegenſtände und Situationen des nicht ausſchließlich mehr von religiöſen Erinnerungen geleiteten weltlichen Lebens und Naturdaſeins, nur innerhalb beſtimmter Confeſſionen zu ungehinderter Ausbildung gelangen kann. Auch in dieſer Hinſicht ſind die Hauptunterſchiede des griechiſchen und römiſchen Katholicismus von den Principien der Reformation für die Geſchichte der Malerei von der größten Wichtigkeit, und dürfen nicht übergangen werden. Falſch würde deshalb der Hinblick auf die religiöſe Baſis nur dann ſein, wenn wir die eigenſte Poeſie und Technik der Kunſtwerke ganz wollten in die Erklärung aus ihrem oft entfernten religiöſen Urſprunge aufgehen laſſen, ſtatt anzudeuten, wie mit den Unterſchieden des Glaubens gerade dieſe und keine anderen künſtleriſche Auffaſſungsweiſen verbunden ſind.

Eine ſchon voller individualiſirende Seite ferner bringt der nationale Charakter herein, ſowohl in Rückſicht auf das äußere Local, in welchem die Malerei ſich entwickelt, als auch

in Betreff auf den bleibenden Typus der Gestalten, Physiognomien, Geberden, Sitten und Gebräuche, die sie vor sich sieht. Nahe Gebirge, der Blick auf das unendliche Meer, Völkerverkehr, Handelsschifffahrt, Reichthum und Pracht öffentlicher Gebäude, Kirchen, Straßen, Plätze, Brunnen, Thore, Brücken, Trachten, Hausgeräth, Stoff der Gewänder, Art der Waffen, der Umfang und die Ausbildung persönlicher bürgerlicher Freiheit, Verfassung und politisches Leben, diese durchgreifendsten und unbedeutenderen Umstände und Verhältnisse wirken insgesammt mit, um die Kunstwerke zu lebendiger Bestimmtheit herauszuführen. Für Jeden, welcher die besonderen Stufen der Kunst auch in ihrer nationalen Vielseitigkeit kennen lernen und nachleben will, ist es deshalb von nicht geringem Belang, die Gegenden, in welchen die Schulen und einzelnen Meister sich bildeten, die Natur, die sie vor Augen hatten, das Volk, dem sie angehörten, selber zu sehn, und darin so heimisch als möglich zu werden. Wenn schon für die politische Geschichte und die Geschichte der Poesie Sprachstudien und Bibliotheken nicht ausreichen, so sind für die Malerei Gemälde-Gallerien, je mehr sie sich gerade zu einem Pantheon der Kunst aller Jahrhunderte und Völker ausweiten, eine um desto weniger erschöpfende Quelle für das lebendige Verständniß nationaler Werke. Man sehe den Venetianern nur in Venedig, den Holländern nur in Holland, den Van Eyck und Hemling nur in Gent und Brügge, dem Rubens nur in Antwerpen, den Bildchen Potter's nur mitten in der reinlichen Wiesenheimath der Dörfer und Heerden, die er malte, vollständig in die innere Seele und Kunstwerkstätte.

Doch nicht alle Standpunkte im Verlaufe der Malerei sind befähigt, in ihre Productionen das volle Leben der um sie her sich regenden Wirklichkeit zu künstlerischer Verarbeitung hereinzunehmen. Die Malerei bedarf im Gegentheil mannichfacher Fortschritte, ehe sie es wagen kann und wirklich wagt, in der menschlichen Gestalt den Ausdruck eines in religiöser wie in weltlicher Rücksicht reichhaltigen Innern lyrisch vertieft, in epischer Fülle oder dramatisch reger Lebendigkeit gelungen vor Augen zu bringen.

Der Stufengang, in welchem dieſe Entfaltung vor ſich geht, läßt ſich im Großen und Ganzen folgendermaßen feſtſtellen. Den Beginn macht die zur Selbſtſtändigkeit der Kunſt noch nicht befreite Anſchauung. Sie trennt ſich das Gebiet ihrer religiöſen Vorſtellungen zu kirchlichen Zwecken noch ganz von den ſonſtigen Lebensintereſſen und äußeren Weltumgebung ab, und iſt in dem Ernſt ihrer ſtarren Heiligkeit allein bemüht, Geſtalten zu erfinden, welche, ſtatt die individuelle Bewegung des religiöſen Gemüths mit all ſeiner Innigkeit und Tiefe in voller Wirklichkeit auszudrücken, nur den durchgreifenden Inhalt des Glaubens andachterweckend bezeichnen ſollen. Einer reichen Ausbildung iſt dieſer Standpunkt nicht fähig. Die beſchränkte Erfindung hält am Traditionellen feſt, und wie es die Architektur in der Bewegungsloſigkeit ihrer Formen nur zum annähernden Ausdruck der allgemeinſten Bedeutungen ihres Inhalts bringen kann, während die übrigen Künſte das lebendige Wirken und mannichfach ſich auseinanderbreitende Daſein dieſer Bedeutungen in menſchlich individuellen Charakteren, Empfindungsweiſen und Begebniſſen immer entfalteter herausſtellen, ſo nimmt auch dieſe Anfangsepoche der chriſtlichen Malerei einen gleichſam architektoniſchen Typus an. Es iſt, um auf ein ſchon früher gebrauchtes Bild zurückzukommen, nur erſt das Knochengerüſt der weſentlichſten Vorſtellungen und Lehren, das vor dem Beſchauer daſteht, nicht das geiſtige und leibliche Fleiſch und Blut einer vollen belebten Wirklichkeit. Die körperliche Sculpturplaſtik und maleriſche Innigkeit des Seelenausdrucks gehört erſt ſpäteren Fortſchritten an. Zu dieſen aber ſieht die Malerei ſich um ſo unabweislicher hingedrängt, je mehr ihr Beruf von ihr fordert, auf alles einzugehn, was das menſchliche Daſein und Naturleben in ſich faßt, da unter den bildenden Künſten gerade ihr allein die Fähigkeit vergönnt iſt, ſelbſt das Innerlichſte in den Außengeſtalten der erſcheinenden Welt zur Darſtellung zu bringen. So tritt denn auch die Malerei in ihrer hiſtoriſchen Entwickelung in immer geſteigertem Grade in's volle Menſchenleben, wenn auch zunächſt in die religiöſe Sphäre deſ-

ſelben, hinein. Sie will das wirkliche Wandeln Chriſti auf Erden, das wirkliche Walten ſeines Geiſtes in der Gemeine der Gläubigen und Frommen, die wirkliche Geſchichte der Büßer und Heiligen in friſcher Gegenwart vorführen, und thut es in jedesmal nationalem Geiſte mit ungeſchmälerter Benutzung deſſen, was rings um ſie vorwegt. Hat ſie in dieſer Weiſe die Gegenſtände erſchöpft, welche der Religion wie der Kunſt gleichmäßig zuſagen, ohne der Freiheit der Phantaſie hemmende Feſſeln anzulegen, dann endlich wendet ſie ſich in noch ausſchließlicherer Kunſtliebe mit freier Wahl auf die weltlichen Zuſtände, die Thaten der vaterländiſchen Helden, die großen Momente in den geſchichtlichen Begebenheiten der Vorzeit und Gegenwart, auf häusliche Scenen, auf die Natur und deren unverſiegbar ſprudelnde Lebensquellen hin, um in dieſem für den Menſchen als Menſchen, Bürger, Gatten, Vater, Thoren und Weiſen nächſten Umkreis künſtleriſch darzuthun, welch einen Reichthum die Menſchenbruſt in ſich hegt, und die geſtaltenfrohſte Kunſt in Formen und Farben aus ſich hervorrufen kann. — In dieſem Verlauf geht die eben angedeutete Verſchiedenheit der religiöſen und nationalen Grundlagen mit dem Stufengang der immer concentrirteren Lebendigkeit der Darſtellung und dem ſteigenden Ausbilden jedes Kunſtmittels parallel, das zur Löſung ſchwieriger Aufgaben erforderlich iſt. Hieher gehört die Erfindung der ſtets gefügigeren Bindungsmittel der Farben, wie Feigenmilch, Eiweiß, Oehl u. ſ. f.; die immer nüancenreichere Miſchung der Farben zu ſchärfſten Contraſten, wie leiſeſten Uebergängen, die vermehrte Liebe für dieß zu geiſtigem Ausdruck wunderſam anwehende Gegenbegenelement in ſeiner Gluth, Pracht und ſchmelzreichen Duftigkeit, ſeiner Kunſt des Auftrags, Vertreibens u. ſ. f.; ebenſo die wachſend rundende Modelirung und individuelle Charakteriſtik aller Formen des menſchlichen Körpers und jeder Art der Naturerſcheinungen; der täuſchende Kunſtbetrug der Linearperſpective, welche ihr echt maleriſches Ziel erſt durch die phantaſie- und naturwahrſte Spitzen der abtönenden Luftperſpective erreicht; ferner die durchgängige Bewegung der Geſtalt und

Farbe, besonders des menschlichen Körpers, in welchem die Malerei jedes Glied, jede Muskel zu geistigem Ausdruck beleben kann; die durchgebildete Freiheit im Gebrauch jeder Stellung, der gewagtesten wie der einfachsten; die Gewandung, Beleuchtung, die raumausfüllende Gruppirung; der Fortgang von epischer Ruhe und Ausbreitung, lyrischem Sinnen und Versinken zu dramatisch schlagender Lebendigkeit; und was allen Vorzügen die letzte künstlerische Weihe giebt, die stumme und doch vernehmlich redende Seelensprache der Physiognomik, durch welche die Malerei nicht nur in menschlichen Zügen, sondern ebensosehr in jedem scheinbar seelenlosen Naturgegenstande ein inneres begeistetes Leben aus allen Formen und Gestalten zauberisch hervorlockt.

Die dritte Seite endlich, welche die religiösen und nationalen Unterschiede in sich zusammenfaßt, und überhaupt erst zum Vorschein bringt, ist der individuelle Kunstcharakter der hervorstechenden einzelnen Meister. Auch hierüber noch muß ich gleich anfangs ein andeutendes Wort vorausschicken. Seit unsere Zeit sich an Dioramen entzückt, welche, die Sache bei Licht besehen, nichts anderes als die Thorheit des Widerspruchs darthun, alle Kunstmittel in Bewegung zu bringen, um den letzten Schein der Kunst zu zerstören, und die reale Wirklichkeit an die Stelle zu setzen; seit in demselben Sinne gerade diejenigen Landschaften, Portraits, historische Scenen, Genrebilder u. s. f. am meisten Eingang finden, welche nichts sind als ein treuer, wenn auch noch so prosaischer Abdruck des Vorhandenen, und mehr der dunklen Kammer als der in heller Begeisterung wiederschaffenden Seele des Künstlers ihren Ursprung verdanken, seit, wie gesagt, in diesem Sinne in dem Kunstwerk nur die freilich Jedem verständliche kunstentblößte Prosa geschätzt wird, ist es Pflicht, bei jeder Gelegenheit immer von Neuem darauf hinzuweisen, daß ein Kunstwerk nur dann als Werk der Kunst zu gelten hat, wenn in demselben als innerer bestimmender Mittelpunkt der individuelle Geist eines einzelnen Künstlers athmet und lebt. Denn Naturgegenstände, menschliche Physiognomien, Handlungen, Vor-

fälle, mögen ſie die abſichtloſe Poeſie und Schönheit, die auch der Wirklichkeit inwohnen kann, noch ſo ſehr in ſich tragen, ſind darum ebenſowenig ſchon Kunſtwerke, als dieſe eine bloße Wiederholung ſolcher Geſtalten und Scenen ſein dürfen. Die Kunſt trifft zwar mit der wahren Wirklichkeit immer zuſammen, und der Werth beider ſteigt mit dem Grade ihrer Uebereinſtimmung. Das Kunſtwerk aber iſt reicher als jede ſonſtige äußere und innere Erſcheinung, reicher um den Künſtler, der ſie faßt und darſtellt. Wir haben in ſeinem Werke zugleich ihn ſelber; wir ſehn, vernehmen, empfinden nicht nur die Wahrheit und Erſcheinung der Sache, ſondern die originale Art der Anſchauung, in welcher er ſie ergriffen hat, ſie mit ſeinem Sinn für Schönheit durchdringt und aus dem Feuer der Phantaſie neu zu einer in ſich vollendet zuſammenklingenden Welt hervorruft, in die er nun, wie ſie aus ſeinem Innern entſprungen iſt, auch ganz ſein Inneres hineinlegt. Jedes Kunſtwerk, ſei es in ſachlicher Treue ſo objectiv als möglich, langt bei dem letzten Ziele aller Kunſt doch nicht an, wenn nicht der individuelle Hauch dieſer tiefſten Beſeelung durch daſſelbe hinweht. So erinnere ich mich z. B. aus der vorigen Kunſtausſtellung (Berlin im Herbſte 1838) eines Gemäldes von Becker, das große Theilnahme im Publikum erweckte. Auf einem Kirchhofe, geſenkten Hauptes, die Hände gefalten, ein aus dem Kriege heimkehrender Soldat vor dem Grabe ſeiner Mutter, das ihm der alte Todtengräber zeigt; zur rechten ein Baum und die Kirche; durch das Thor des Gottesackers die Ausſicht auf den Rhein und das jenſeitige Bergufer. Stellung, Ausdruck, Empfindung, Färbung waren zu loben, das Ganze aber gab immer nur den Eindruck, als ſähe man dieſelbe Scene in ihrem wirklichen Hergange aus einem verkleinernden Spiegel heraustreten. Man hatte nur die Sache und nicht auch die kunſterneuende Seele und Liebe des Künſtlers vor ſich, und ſo fehlte der Gottesathem der Kunſt in peinigender Weiſe. Dieß bringt aller ſcheinbaren Naturwahrheit zum Trotz eine Nüchternheit und ein Gefühl der innern künſtleriſchen Armuth an Poeſie und Auffaſſung herein, welche

zum Theil auch einzelnen heutigen franzöſiſchen Malern, am meiſten aber vielen Düſſeldorfern beſonders in Bezug auf Haar, Nachbildung der Seidenſtoffe u. ſ. f. als ſchlimmſter Vorwurf aufzubürden iſt. Was proſaiſch als bloße Realität ohne Kunſtbegeiſtigung im Bilde daſteht, kommt auch von einem proſaiſchen und damit kunſtfernen Innern her. Solch ein Werk kann ein irgend guter Copiſt täuſchend zu dem gleichen Kunſtwerthe des Originals nachbilden. Echte Kunſtwerke dagegen ſind nicht vollſtändig zu copiren. Wer dieſen Unterſchied noch nicht zu machen gelernt hat, wer dieſe geiſtige, höchſte Schönheit der Originalität nicht zu faſſen weiß, und fehlt ſie, die eigentliche Kunſtſeele nicht vermißt, die jeden Pinſelzug von Außen und Innen belebt, jeden Strich zu einem Laut werden läßt, durch welchen in ſeinem Gegenſtande der Künſtler zugleich ſich ſelber ausſpricht, der mag ſich mit dem Kunſthandwerk begnügen, das nur die Hand und nicht der Geiſt ausführt, oder ſich an dem dargeſtellten Objecte, weil es ihm außerhalb der Kunſt ſchon lieb und werth iſt, erfreuen, doch nicht von eigentlichem Kunſtgenuß mitreden, der andere Sinne und andern Sinn erfordert. Daß ich hier nicht der beſchränkten Manier, den Sprüngen einer baroken Phantaſie das Wort reden will, verſteht ſich von ſelbſt. Die wahre Originalität geht immer mit der echten Kunſt Hand in Hand. Sie iſt nichts, als der allgemeine Genius der Schönheit und Kunſt, der ſich individuell zum einzelnen Künſtler concentrirt, und in ihm, durch ihn, mit ſeinem Geiſt und Auge ſchaut, ergreift, ſchafft. Doch wie wir vor allem Kunſt in jedem Werke ſehn und lieben müſſen, ebenſo iſt es auch nothwendig, daß, inſofern ſie durch Künſtler allein wirkt und lebt, jedes Werk auch das durchgängige Gepräge deſſen trage, der es aus ſeinem Innern, als heiliges Kleinod höchſter Liebe und Freude hervorbringt. Die ſogleich vor jedem echten Kunſtwerk aufgeworfene Frage, wer es gemacht habe, hat in der That noch einen tieferen Grund als die Müßigkeit bloßer Neugier. Denn Künſtler und Werk ſind weniger zu trennen, als Geſinnung und Handlung, inſofern der Künſtler, iſt er nur rechter Art, ganz

auch das ausführt, was er in ſich trägt. Zwieſpalt und Kampf von Wollen und Vollbringen, von Intention und That ſind Halbheiten, die auf der reinen Höhe der Kunſt, denn dazu giebt es Kunſt in der Welt, das Recht ihrer Bedeutung völlig verlieren.

Die allgemeinen Grundlagen, auf welchen nun auch jede individuelle künſtleriſche Production beruht, ſind, wie wir bereits ſahen, die religiöſen und nationalen, ja ſelbſt provinziellen Unterſchiede und Entwicklungsſtufen. Aus ihnen leitet ſich die weſentliche Verſchiedenheit der hauptſächlichſten Malerſchulen ſowohl nach Seiten der geiſtigen Anſchauung, als auch nach Seiten der techniſchen Vorzüge oder Mängel her. In dieſer Rückſicht will ich hier nur auf den großen Abſtand zwiſchen originalen Meiſtern und denjenigen Künſtlern aufmerkſam machen, welche ohne hervorſtechende Individualität den ausgeprägten Ueberlieferungen ihrer Schule folgen, und ſo das ſchon Vorhandene theils abſchwächend wiederholen, theils mit ihrem eigenen particulären Charakter, wie es eben kommt, zur Förderung oder zum Verderben der Kunſt vermiſchen, während Andere wieder, um der Beſchränktheit zu entfliehn, von dieſer Schule zu jener hinüber und herüber gehn, indem es ihnen aber an Selbſtſtändigkeit fehlt, das höchſte Heil und Glück in einem eclectiſchen Zuſammenfaſſen ſehn, das in der That zum Gelungenſten führen würde, wenn nicht die Hauptſache ausbliebe: die eigene ſchöpferiſche Erfindung und ſelbſtſtändige Virtuoſität. Denn als groß und epochemachend ſteht nur der Künſtler da, welcher entweder was vor ihm langſam herangereift war mit freiem Genius zur unübertrefflichen Vollendung für immer abſchließt, oder aus einer neuen Richtung heraus, in veränderter Anſchauung, Erfindung und Ausführung, für die Gegenwart und Folgezeit mit entſchloſſenem Muth eine Bahn bricht, auf der er ſich ſelbſt als Meiſter bewährt. In dieſer Rückſicht ſind beſonders die urſprünglichen Kunſtepochen reich, in welchen bei ausgeprägter Nationalität der Kern einer jungen oder verjüngten Weltanſchauung, die ſich noch nicht zu Kunſtgeſtalten vollendet hat,

von innen her zu ganz selbstständigen Productionen treibt. Was die ganze Zeit will, was in Vielen leise und unbestimmt dämmert und webt, wonach sie ringen und streben, der Begabteste ergreift es sicher und klar, und stellt es der erstaunten Menschheit, ist er ihr theilweise vorausgeeilt, zu feindselig erschreckender Bewunderung, hat er in gesegneter Stunde das Eigenste, wonach sie sich sehnte, getroffen, zu dankbarem Entzücken hin. In solchen Tagen ist die Hervorbringung wie der Genuß unzerstreut, aus einem Guß, ohne Nebengeschmack von Studium und Nachbildung fremder Elemente. Und leitet der echte Genius den Künstler in jedem Moment der Conception und Ausarbeitung, fühlt, weiß, bethätigt er, was er schafft, ganz als Eigenthum seiner Phantasie und Meisterschaft seiner Hand, durchwirkt die feste Energie seiner tiefsten Eigenthümlichkeit das ganze Werk, dann erst können wir wahrhaft die Originalität einer noch nicht dagewesenen und nicht wiederkehrenden Kunstwelt preisen. Je breiter nun aber die Reihe des Geleisteten ist, das der Künstler als fesselndes Vorbild um sich her oder bei fremden Schulen und Völkern erblickt, je mehr er sich gedrungen fühlt, diese immer erweiterte Kunstwelt in sich aufzunehmen und zu benützen, um so schwieriger und seltener wird das individuelle Erfinden. An dem selbstlosen Aufgreifen ohne eigenste Richtung, an allseitigem Umherschauen ohne eigenstes Sehen und Nachmachen ohne eigene Schöpfung kränkelt im Gegensatze der älteren Epochen großen Theils die heutige deutsche Malerei. Oder wo sie gerade am meisten zu einer selbstständig neuen Richtung einen großartigen Anlauf zu wagen scheint, verläuft sich diese Kraft sogleich zu solch innerer Schwäche, daß es besser wäre, die Meister gingen bei größeren Meistern copirend in die Schule, als daß sie nur durch die steten Wechselconterfeie ihrer eigenen breiten Mitschülerschaft den Sinn des großen gebildeten Haufens verlocken. —

Wie es nun aber glückliche Zeiten beschränkterer, doch durchweg kunstbeseelter Stufen und Richtungen giebt, so treten auch, obschon selten, in späteren Tagen Geister auf, umfassendster und

doch in Nationalität und individuellem Kunstcharakter eigenster Art. Diese bilden dann, je größere Schwierigkeiten sie überwinden, und an der Breite dessen, was ihnen aus der Vergangenheit und Gegenwart zu Gute kommt, erst vollständig die Macht ihrer neuen Erfindungsgabe erweisen, die reichsten und letzten Culminationspunkte. Denn auch in der Kunst besteht die staunungswürdigste Höhe darin, zugleich universell und dennoch ganz national, ganz Individuum zu sein; eine Welt in sich zu schließen, und innerhalb ihrer Darstellung nur um so mächtiger die eigene Originalität festzuhalten. Von dieser Art, um in unserer Sphäre nur den Einen im Voraus zu nennen, war Shakspeare.

Neunte Vorlesung.

Wir wollen uns endlich, um die vorausgeschickten Bemerkungen anzuwenden, näher nach dem historischen Verlauf der deutschen und niederländischen Malerei umsehn.

Der Fortgang ihrer Entwickelung läßt sich, wie die Gesammtgeschichte der Malerei überhaupt, am füglichsten in drei Perioden theilen, von welchen die erste bis zum dreizehnten Jahrhundert reicht, während die zweite das nächste halbe Jahrtausend umfaßt, so daß die dritte ohngefähr mit dem Anfange des achtzehnten Jahrhunderts beginnt. In allen drei Perioden begegnen wir auch bei den Deutschen theils, theils bei den Niederländern einer regen Thätigkeit in unsrer Kunst; die gediegenste und reichhaltigste Entfaltung aber liefern die Epochen vom dreizehnten bis zum achtzehnten Jahrhundert. Auf diese wollen wir uns deshalb in Rücksicht auf unsren specielleren Gegenstand vorzugsweise beschränken. Indem jedoch die freie nationale Ausbildung bei den Deutschen und Niederländern zu ihrer Voraussetzung jene nur langsam vorschreitende Periode hat, welche im christlich gewordenen römischen Kaiserreich auf den Grundlagen des Alterthums fortbaut, und deren Typus auch nach Deutschland herüberwirkt, so müssen wir zuvörderst einen Blick auf die wesentlichen Charakterzüge dieser Epoche werfen. Außerdem geht die deutsche und niederländische Malerei ihrem Ziel nicht in durchweg einflußloser Fortbildung entgegen. Die italienische Kunst, in wie verschiedenem Geiste dieselbe sich auch entwickeln mag, bleibt ihr im Gegentheil eine so bedeutende Neben-

buhlerin, daß besonders die Niederländer, um zu ihrer reichsten Vollendung zu gelangen, sich nicht entschlagen können, lernend und nachbildend sich nach Italien hinüberzuwenden. Wollen wir deshalb den Charakter und Werth unsres Gegenstandes vollständig fassen, so sind wir genöthigt, die deutsche und niederländische Malerei auch in der angegebenen Hauptperiode von der italienischen ebensosehr abzuscheiden als die Wechselbezüge beider herauszustellen.

Treten wir jetzt zu den gleichartigen Kunstwerken der ersten Hauptperiode heran, so ist der gelungenste Zug, der auffallen muß, die typische kirchliche Feierlichkeit. Daß sich die christliche Malerei zunächst ganz in das kirchliche Leben versenkt, und für die Zwecke desselben ausschließlich thätig ist, liegt in dem Ausgangspunkte, den das Christenthum selber nimmt. Es breitet in einer heidnischen Weltumgebung sich aus, es herrscht im römischen Reiche mitten in der Verderbniß des Alterthums. Das Einzige, um das es hier vorerst religiös Noth thut, ist die Ausbildung und Befestigung der Vorstellungen von Gottes Wesen, und das kirchliche Leben, das dem Glauben die nächste diesseitige Gegenwart giebt. Diesem Himmelreich der Religion und der Kirche steht eine Wirklichkeit gegenüber, in welche die neue Lehre noch kaum umwandelnd eingedrungen ist. Staat, Recht, Sitten, Charaktere, Gewohnheiten und Bedürfnisse schleppen sich in Formen weiter, die aus heidnischer Mythologie und Menschenweisheit einst zwar kräftig und schön hervorgegangen sind, nun aber, gealtert, abgeschwächt, jedem Laster höfischer Intrigue, jeder Noth der Zeit, jedem Anfall heranwogender Barbaren bloßgestellt bleiben. Da verschließt sich zunächst die religiöse Anschauung der christlichen Malerei mehr und mehr in ihren eigenen Glauben, mit welchem die inneren und äußeren Gestalten der Gegenwart noch nicht zu Frohheit und lebendiger Schönheit versöhnbar sind. Dessen ungeachtet eignet sich die Malerei dieser Periode, gleich den übrigen Künsten, das Beste, was sie besitzt, aus den Kunstvortheilen des classischen Bodens an, auf welchem sie, wenn auch im Dienst der Kirche und in

Berührung mit der Weltpracht des Hofs und Barbarei der Ueberbildung erwächst. Nun stammen zwar diese Ueberlieferungen nicht unmittelbar von dem Glanzpunkte der alten griechischen Malerei und Sculptur her, im Gegentheil haben die ersten Anfänge altchristlicher Bildnerei nur das Verderben der griechisch-römischen Kunst als Musterbild vor sich. Selbst in diesen Ausläufen aber ist noch ein traditioneller Rest der unzerstörbaren Tüchtigkeit und des menschlichen Adels wie der Anmuth der alten Zeit übrig, und die vollendete Formenschönheit würde vergeblich zu dem christlich kirchlichen Sinne gesprochen haben, der geistes- und sinnenschön zugleich nach Art der alten Götter und Menschen, weder sein konnte noch wollte. Dennoch geht das, was die Malerei anfangs am willigsten in sich hinüberträgt, nicht nur die äußerlich technischen Seiten des breiten pastosen Auftrags der Farben und die Vorliebe für deren hellere und gebrochenere Nüancen an, sondern bezieht sich ebensosehr auf Costum, Zeichnung, Faltenwurf und künstlerische Motive der Stellung, Geberde u. s. f. Ueberhaupt ist es eine falsche Vorstellung, zu glauben, daß die altchristliche Malerei ihre Entwicklung mit einer streng durchgeführten Feindschaft gegen das heidnische Alterthum begonnen habe. In diese Anomalie verfällt sie nicht. Diente doch auch die Philosophie und Gelehrsamkeit der Griechen, diese heidnische Weltweisheit, den Kirchenvätern zur Grundlage für die erste wissenschaftliche Erörterung religiöser Vorstellungen und kirchlicher Dogmen. Gleichmäßig bildete sich die christliche Baukunst nur dadurch aus, daß sie sich eng der alten Architektur anschloß, und die Sculptur betrat den ähnlichen Weg. Die scheue Kindheit einer neuen Kunstepoche erbt und gebraucht gern die Traditionen vorangegangener Perioden, so lange sie für ihre neuen Bedürfnisse noch die erforderlichen Mittel nicht durch eigene Kraft zu finden und anzuwenden gelernt hat. Diese Mittel aber aus sich selbst zu schöpfen zeigt sich, wie wir sogleich sehen werden, die ganze Periode, die vor uns liegt, wenig befähigt. Außerdem waren ja die christlichen Maler der ersten Jahrhunderte selber Griechen und Römer, und

wenn ſie auch barbariſchen Völkern angehörten, ſo lehrte ſie doch das eigene Unvermögen, dem Typus zu folgen, den ſie vorfanden. Je weniger friſch aber nach dieſen Seiten die chriſtliche Kunſt war, deſto urſprünglich mächtiger erwies ſich der religiöſe Geiſt, von dem ſie ausging, und deſſen Sinn und Inhalt ſie zu verbildlichen unternahm. In dieſer Stärke ſehen wir zwar die Formen der heidniſchen Kunſt auf die chriſtliche Malerei übertragen, doch innerhalb ihrer zu dem chriſtlich religiöſen Ausdruck jener feierlichen Hoheit und affectloſen Ruhe umgewandelt, deren Charakter von früh an die Grundlage für alle ſpäteren Fortentwickelungen ward.

Da muß es ſogleich auffallen, daß obſchon hier die Darſtellung religiöſer Gegenſtände von zwei kirchlich und dogmatiſch feindlichen Confeſſionen, von dem griechiſchen und römiſchen Katholicismus, ausgeht, dieſer Gegenſatz dennoch für die kirchliche Malerei vorerſt von keiner hervorſtechenden Wichtigkeit iſt, ſondern den ähnlichen Grundtypus der Kunſtwerke unerſchüttert beſtehen läßt. Ich will, was ich meine, näher anzudeuten verſuchen. Ein Hauptunterſchied des griechiſchen Katholicismus von dem römiſchen liegt in dem griechiſchen Dogma, daß der heilige Geiſt nur ausgehe vom Vater und nicht auch vom Sohne. Bei ſolch einſeitiger Verherrlichung des Vaters kann es der Kunſt, welche im Sinn dieſer Richtung geſtaltet, weniger darauf ankommen, die leibliche Menſchwerdung Chriſti, ſein Leben und Leiden in leiblich und geiſtig anſchaubarſter Lebendigkeit als den eigentlichen Angelpunkt des göttlichen und menſchlichen Wirkens und Lebens herauszuſtellen. Denn nur von dem unſichtbaren Vater im Himmel, nicht aber von Chriſtus, der als Gottes Sohn Menſch ward, geht dieſem Glauben gemäß der heilige Geiſt aus. Umgekehrt legt der römiſche Katholicismus, beſonders nach Seiten ſeiner künſtleriſchen Ausbildung hin, ein Hauptgewicht auf die lebendige ſichtbare Gegenwart Chriſti, welche die Kirche wie die Kunſt dauernd zu machen bemüht iſt. Ergreift nun die Malerei im Gegenſatze jenes erſtgenannten Dogma Chriſtus mit den wunderreichen Ereigniſſen ſeines Lebens als den wirklichen

Gott, von welchem aus der Geist sich heiligend über alle Folgezeiten verbreitet, so hat sie sich hiemit schon die Aufgabe zugetheilt, den Gesammtkreis religiöser Vorstellungen in der Fülle und Verschiedenartigkeit individueller Gegenwart und sonstiger Breite der Situationen und weltlichen Umgebung darzustellen. Denn mit Christi wirklichem Erscheinen hat alles, was bei Gott Vater weltlos und ohne menschliche Individualität bleibt, sogleich leibliche, menschliche Wirklichkeit erhalten, und tritt in Bezug auf die äußere Natur und den ganzen Reichthum nationaler und sonstiger Zustände und Begebenheiten, während umgekehrt mit Gott Vater und dem Himmelreich nur die Vorstellung unwandelbarer Ruhe, unveränderlicher, naturlos ewiger Gleichheit verknüpft und die lebensreiche Veranschaulichung relativ abgeschnitten ist.

Theilt nun das Abendland weder in Italien noch in Deutschland, Frankreich und England die gleiche religiöse Anschauung der griechischen Kirche, und macht sich dennoch in Bezug auf malerische Auffassung der ähnliche Grundcharakter geltend, so muß diese Gleichheit, welche jenen wesentlichen Unterschied noch nicht zu hervorleuchtender Entwicklung gedeihen läßt, in dem liegen, worin hier Byzantiner, Römer und Deutsche zusammenstimmen können und müssen. Dieß Gemeinschaftliche ist der für die ganze erste Epoche wichtige Umstand, daß die Kunst überhaupt nicht, und am wenigsten die Malerei, mit der vollen Verlebendigung der leiblichen Gestalt und des in ihr ausdrückbaren geistigen Innern zu beginnen vermag. Im Gegentheil endet sie mit dieser inneren und äußeren Fülle erst auf ihrem Gipfelpunkte künstlerischer Vollendung, der nur nach mannichfaltigen Fortschritten und Vermittlungen zu erreichen ist. Die im Anfange ausgebildeten Mittel und Geschicklichkeiten der Darstellung gestatten nur eine abstractere Conception, welche sich zwar auf das Wesentliche, aber auch nur auf das Allgemeinere und Leerere, sowohl der Gestalt als dem Inhalte nach, hinrichtet. Wie sich deshalb die christliche Malerei zunächst nicht nach dem überall verschiedenartigen Naturleben und dem an Charakteren, Situationen und Ereig-

niſſen überreichen weltlichen Treiben der Völker umſchaut, ſondern zuerſt in das religiöſe Gebiet ſich einlebt, um jene ewigen Akte und Bezüge anſchaulich zu machen, welche Gott und Menſchheit zuſammenhalten, ſo veranſchaulicht ſie auch innerhalb des religiöſen Kreiſes dieſe Vorſtellungen nur in abſtract andeutender Weiſe. Sie kann, je weniger ihre Mittel genügen, um ſo weniger den Muth faſſen, die Tiefen der Religion mit freier Erfindung zu menſchlich voller und dennoch entſprechender Lebendigkeit herauszuarbeiten. Obſchon deshalb für Chriſtus, Maria, Gott Vater und die Apoſtel charakteriſtiſch unterſchiedene Geſtalten gefunden werden, ſo bemerken wir dennoch auch in der ſpäteren Zeit unſerer Epoche weder bei den Italienern noch bei den Deutſchen den freudigen Trieb, die Geſchichte Chriſti, ſeiner Jünger, Heiligen u. ſ. w. in Bezug auf die Beſtimmtheit reicher Charaktere und Weltumgebung zu bringen, und dadurch beide Seiten, die menſchliche Individualität und Gottes Leben zu immer engerem und gemäßerem Einklang zu verbinden. Die religiöſen Gegenſtände bleiben umgekehrt von der übrigen Welt faſt ausgeſchloſſen, die von ihren äußeren Formen und Ausdrucksweiſen des Innern nur ſoviel hergiebt, als zur nächſten Verſinnlichung nicht zu entbehren iſt. Je roher nun die Zeit, je plumper der Sinn, je ſtumpfer der Geiſt, deſto weniger vermag dieß Uebertragene mit der Hoheit der Vorſtellungen zuſammenzuſtimmen, die ſich verbildlichen ſollen. Hierin liegt die Barbarei, von der dieſe Epoche, beſonders die Malerei des Abendlandes, im Mittelalter vielfache Proben liefert, und weder Italiener noch Deutſche geſchickt macht, früher als im Anfange des dreizehnten Jahrhunderts mit glücklichem Erfolg diejenige neue Bahn zu betreten, auf welcher ſich der volle Unterſchied des römiſchen und griechiſchen Katholicismus nun auch im Gebiete der Malerei ſiegreich hervorthut, wogegen es die griechiſche Kirche auch in der Folgezeit zu keiner weiteren Stufe bringen kann, als ſie in dieſer erſten Periode bereits geliefert hatte.

So wäre es alſo der Charakter der neubeginnenden Kunſt überhaupt, der auch von der religiöſen Seite her im Occident

dennoch denſelben Grundtypus beſtehen läßt, in welchem ſich die Byzantiner auszeichneten. Die Malerei kann zwar der Form und Farbe ebenſowenig entbehren, als der griechiſche Katholicismus den Werth der wirklichen Erſcheinung Chriſti für den Glauben läugnet, in dem ähnlichen Grade aber, in welchem, verglichen mit der Kunſt der römiſchen Kirche in ihrer ſpäteren Entwicklung, das griechiſche Dogma Gott Vater hervorhebt, bilden auch die erſten Stufen der Malerei überhaupt in ihren Formen und ihrer Färbung die Seiten lebendiger Gegenwart und menſchlich individueller Charakteriſtik noch nicht heraus. Wir ſehen daher wohl Geſtalten und Begebenheiten des alten und neuen Teſtamentes zur Darſtellung gebracht, aber die Umgebung der landſchaftlichen Natur fällt weg; die Formen bleiben mehr oder weniger ohne Fortbildung traditionell; die einzelnen Künſtler, da ſie aus ihrer eigenen Phantaſie friſche Erfindungen hinzuzubringen nur einen geringeren Spielraum finden, unterſcheiden ſich nicht ſo weſentlich von einander als in den nachfolgenden Perioden; die Stellung der Geſtalten iſt wenig oder ungefügig bewegt, die Anordnung architektoniſch oder verwirrt, und vor allem ſind für lebensvolle Gruppirung und Geberde, für reiche Particularität der Charaktere und für den Hauch menſchlicher Beſeelung weder die Bedürfniſſe noch die Mittel der Befriedigung vorhanden. In der gleichen Art kann unter den genannten Bedingungen auch die neue Kunſt der Perſpective, Beleuchtung, Modelirung und des Colorits ſich kaum zu regen, nicht aber frei und reichhaltig zu entfalten beginnen. Die Formen treten deshalb nicht, wie zu fordern wäre, vor und zurück, und Licht und Schatten bleiben in den verſchiedenen Farbentönen noch ohne die vermittelnden Uebergänge und Schmelzungen, welche allen Gegenſtänden erſt ihre rechte Geſtalt und Rundung geben. Alle dieſe Kunſtvortheile fehlen aber, weil die Malerei hier theils nach der techniſchen Seite ſelber noch in ihrer Kindheit liegt, theils in geiſtiger Rückſicht mit einer religiöſen Auffaſſungsweiſe zuſammentrifft, welche zu weiteren Erfindungen noch nicht antreibt.

Mit dieſem Mangel an lebendiger Individualiſirung aller Geſtalten iſt nun zugleich auch der eigentliche Ausdruck tieferer Innerlichkeit des Gemüths fern gehalten. Denn Gemüth kann nur da in der Malerei vollſtändig ſich kundgeben, wo menſchlich ausgeprägte Individuen in ganzer Lebendigkeit durch alle die Kunſtvortheile vor uns hingezaubert werden, die unſerer Stufe noch unbekannt ſind. So ſchaut uns hier kein ſprechendes Auge, kein Seelenblick an, und wollen wir den unbeweglichen Figuren, mögen ſie nun Gott oder Heilige darſtellen, ins Innere ſehn, ſo läßt uns kein Wechſelſpiel der Züge einen Reichthum des Bewußtſeins, beſtimmter Zwecke und Intereſſen entdecken. Wir ſuchen vergebens einen Ausdruck, in welchem ein für ſich abgeſchloſſenes Gemüth das tiefe Empfinden und Wollen ſeiner ſelbſt verkündigte. Statt dieſer ſubjectiven Beſeelung ſpricht ſich dumpfe Ruhe und unaufgeſchloſſene Allgemeinheit aus. Für ſich ſelbſt genommen erſcheinen, bei den ſpäteren Byzantinern beſonders, die Geſtalten mumienartig, ſteinern und doch ſchattenhaft, ja ſelbſt geſpenſtig; wie Geiſter, die in ſcharfer ſichtbarer Form ohne Fleiſch und Blut mit ſtierem Blick auf uns zudringen. Doch wenn ſie dem Beſten angehören, was dieſe Epoche zu liefern vermag, ſind ſie von ernſter Hoheit und majeſtätiſcher Gewalt. Und in der That ſollten ſie, wie geſagt, auch in ihrer Zeit für den mehr religiös andächtigen als kunſtgebildeten Beſchauer nur als Repräſentanten der kirchlichen Vorſtellungen daſtehn. Es ergeht an ſie noch nicht der Anſpruch, daß ſie die leiblich und geiſtig gemäße Geſtalt des für die Kunſtanſchauung in ihnen wirklich präſenten Gottes, oder daß ſie ein freibelebtes Kunſtportrait Maria's, der Apoſtel und Heiligen liefern ſollen. Von der ewig gleichen Kirchenruhe, zu der ſie erſtarrt ſcheinen, zu der lebendigen Gegenwart herüber, in der ſie doch erſchienen ſind, ſchlägt die Kunſt noch keine Brücke; ihre Werke ſollen den Menſchen nur aufrufen, ſich in Gott zu verſenken. Leiſtet er dem Rufe in der Weiſe Folge, wie er an ihn ergeht, ſo gewinnt er dadurch nicht eine volle Einigung ſeiner Selbſt und ſeines weltlichen Daſeins mit Gott,

denn statt den Klang freier Liebe, statt die Seeligkeit der Buße und Freudigkeit der Versöhnung, statt die Gnade Gottes und Inbrunst des Menschen auszudrücken, geben diese Bilder die religiösen Gegenstände nur in deren für die Kunst noch weltlosen Abstraction und herben Strenge.

Doch es wird besser sein, von solcher generalisirenden Charakteristik, die unzureichenden Anschauungen entnommen, immer viel mißliches hat, lieber zum Schluß noch einen Blick auf die historische Entwicklung dieser Periode hinzukehren.

Auch hier mag eine allgemeine Bemerkung voranstehn. Man hat sich von vielen Seiten her feindlich gegen eine sogenannte metaphysische Construction der Kunstgeschichte erklärt. Ihre Aufgabe, richtig verstanden, kann, wie hier für bestimmte Epochen einer besonderen Kunst, nur darin bestehn, aus der innersten Natur der Weltanschauung, die den Inhalt abgiebt, und der Darstellungsmittel, welche die entsprechende Kunst darbietet, die historische Entwicklung so herzuleiten, daß der Charakter der einzelnen Epochen, Werke und Meister nicht mehr als ein ausschließlich von äußeren Umständen abhängender Verlauf erscheint, sondern sich schlechthin dem innersten Wesen und freien Zusammengehn jenes Inhalts und dieser Formen entsprungen zeigt. Dann hat es jedoch die wissenschaftliche Erörterung statt mit dem Schönen, dem Kunstwerk, den Künsten oder einer einzelnen Kunst als solchen, vielmehr mit deren historischen Entfaltung zu thun. In ihrer geschichtlichen Wirklichkeit aber isolirt sich die Kunst nicht als ein Gebiet, das allen Zusammenhang mit anderen Lebenssphären von sich abhält. Sie bleibt im Gegentheil mit dem religiösen Glauben, den politischen Schicksalen, mit dem Glück und der Noth der Zeiten, mit nationalen und individuellen Vorzügen und Beschränktheiten, überhaupt mit dem gesammten Weltgewebe in mannichfachster Verflechtung. Der Künstler wie sein Werk erwachsen auf dem Boden all dieser Verhältnisse als deren lebensreichste Blüthe, in welcher der innere Geist der Zeiten und Völker sich zu seiner reinsten Außengestalt hervorarbeitet. Stimmen nun diese sonstigen Zustände

mit der Kunst förderlich zusammen, oder ist der rege Trieb der Schönheit schon zu so selbstständiger Kraft gediehen, daß ihm jedes hemmende Element nur zum Anreize wird, die Hinderung um so triumphirender zu besiegen, so kann auch die philosophische Deduction den ungetrübten Verlauf solcher Epoche störungslos aus dem Inhalte, den dieselbe zu ergreifen, und den Darstellungsmitteln, die sie zu finden bestimmt ist, entwickeln. Dieß sind die glücklichen Perioden für die Kunst selbst wie für deren Geschichtsschreibung. Schulen, Künstler, Kunstwerke erscheinen dann als eine Welt für sich, in welcher auch die Erklärung sich der sonstigen Außenverhältnisse, jemehr sich diese ihrer Wahrheit und Schönheit nach in dem Kunstgebiete wiederspiegeln, um so mehr entschlagen kann. Die Welt um sie her ist in diesem Falle nur der Stoff, welchen die Kunst frei und sicher nach ihren eigenen Gesetzen beherrscht und gestaltet. Anders dagegen verhält es sich mit Perioden, in denen das künstlerische Schaffen noch unmündig auf schwachen Füßen steht, oder so altersmatt geworden ist, daß es jedem Hinderniſſe ohne Kampf weichen muß, das seinem Wachsthume oder seiner Verjüngung sich entgegenstellt. Im Angesichte derartiger Epochen wäre es eine ästhetische Thorheit, die Gründe für die historische Fortleitung aus der Kunst selbst entnehmen zu wollen. Denn der Sache nach liegt dann das ursprünglich Bestimmende, bei der Schwäche der Kunst, in der Stärke äußerlich hemmender oder fördernder Bedingungen, welche, insofern sie der Kunstsphäre nicht angehören, für dieselbe auch nur als Glück oder Unglück erscheinen können und darzustellen sind. Die Deduction muß sich deshalb nur darauf beschränken, vom Standpunkte solch einer besonderen Kunststufe aus zu zeigen, in wiefern dieselbe, ihrer eigenen Beschaffenheit gemäß, in Betreff auf Fortbildung oder Rückschritte eine bestimmte Zeit hindurch gänzlich fast den Unbilden und Fügungen äußerer Verhältnisse überantwortet sei. Jenes ersteren Falls werden wir uns in der zweiten Periode der christlichen Malerei vom dreizehnten Jahrhundert bis in's achtzehnte

zu erfreuen haben; der letztere dagegen tritt für die Epoche ein, welche jetzt vor uns liegt.

Die neue Religion, um bildende Kunst verjüngt hervorzutreiben, bedarf als thätiger Organe unabgeschwächt frischer Volksstämme, wie sie zur Zeit der Völkerwanderung heranfluthen, doch erst nach wildem Vorüberwogen und vielfachem Hin- und Wiederdrängen in den eroberten Landestheilen zu einem beruhigten Stillstand kommen. Ehe sich nun selbst nach Annahme des Christenthums dieser unbefruchtete Boden zu selbstständigen Werken der Kunst aufschließen kann, muß die Entwicklung neuer politischer Verfassungen und Zustände, eines dem christlich mittelalterlichen Geiste entsprechenden Familiensinns, Rechts, Handelsverkehrs, es muß überhaupt zur Bewältigung der inneren und äußeren Barbarei eine langdauernde Zucht vorangehn. Denn, mag auch die Poesie oft in frühen Tagen schon in Lyrik und Epos ihre erste Reife erlangen, und die Architektur mit ihr gleichen Schritt zu halten im Stande sein, so kann die Malerei doch am wenigsten einer reichhaltigen Bildung der Phantasie und des auf die Wirklichkeit hinausblickenden Auges entbehren. Diesen Bildungsgrad nun haben während unserer ganzen Epoche die neuen Volksstämme noch nicht erreicht. Sie treten künstlerisch gar nicht, oder nur in unentwickelter Selbstständigkeit hervor, und müssen die Formen der Malerei mit noch nicht durchgeübter Geschicklichkeit von Außen her aufnehmen. Die nöthigen Mittel für diese Uebertragung aber kann nur das Alterthum darbieten, dessen absterbendes Kunstleben durch das Christenthum zu neuen Richtungen und Ausdrucksweisen erstarkt. Doch die Liebe für bildende Kunst überhaupt und Malerei insbesondere ererbt die christliche Kirche selber erst von den heidnischen Griechen und Römern, und wie nicht dieß Kunstbedürfniß nur, sondern ebensosehr die Befriedigung desselben einer fremden Bildung entlehnt ist, bleibt nun auch die Fortpflanzung und eigene Weiterbildung allen den äußeren Schicksalen unterworfen, von deren Gunst oder Mißgunst die nachwirkenden Ueberreste der griechisch-römischen Culturzustände im Mittelalter betroffen

werden. In dieser Rücksicht enthält unsere erste Periode vornehmlich nur die Umwandlungsgeschichte der alten Malerei durch den Geist des Christenthums, sowie die äußeren Unfälle, denen sich die alte Kunstbildung ausgesetzt sieht, und ihnen zum Trotz sich, bald sinkend bald wieder sich hebend, erhält, bis eine neue Production die nöthigen Kräfte sammelt, um auf eigenen Wegen vorwärts zu schreiten. Für die Aufhellung dieser dunkeln Periode haben in neuester Zeit Rumohr im ersten Theile seiner italienischen Forschungen und für die Charakteristik mittelalterlicher Miniaturen Waagen (Kunstwerke und Künstler in Paris. Berlin 1839.) das Umfangreichste und Dankenswertheste geleistet.

Eine erste Epoche altchristlicher Malerei ist im ost- und west-römischen Reiche selber zu suchen. Wir können dieselbe von Constantin dem Großen bis gegen die Mitte des sechsten Jahrhunderts rechnen. Ob sie jedoch von den Römern oder Griechen ausgegangen sei, ist bei dem gleichartigen Charakter der bildenden Kunst, welcher zu dieser Zeit unter dem einen und anderen Volke geltend blieb, nicht fest ermittelt. Hauptlocale waren Byzanz und Rom. Die Herrschaft der Ostgothen störte in Italien den Fortgang wenig, wie denn Theodorich der Große auch der litterarischen Bildung eher Vorschub leistete als dieselbe hemmte.

Wie nun in dieser Epoche vollständig noch der freilich spätrömische Typus durchwaltet, wagt es die christliche Malerei in ihrem scheuen Beginn noch nicht, von Anfang herein sogleich Christus, Maria mit dem Kinde u. s. f. in wirklicher menschlicher Gestalt hinzustellen. Der Gehalt der religiösen Vorstellungen scheint ihr zusehr ein heiliges Jenseits, als daß sie denselben sollte in menschlicher gegenwärtiger Form ausdrücken können. Sie sucht nach fernabliegenden Symbolen, ja verschmäht anfangs selbst römische Mythen des Alterthums nicht, um in den Gestalten und Vorgängen, von denen dieselben erzählen, die christlichen Vorstellungen anzudeuten; bis sie annähernder schon Gleichnisse des alten und neuen Testaments zu demselben Zwecke auswählt, doch sich erst später und seltner entschließt, für die

Personen des alten Bundes, für Christus und seine Mutter und die Begebnisse der heiligen Geschichte das wirkliche Menschenantlitz zu verwenden. Doch selbst bei diesen Darstellungen wirkt noch das Alterthum nach. So wurde die Figur Christi jugendlich und ideal gebildet, bartlos, als sei er ein Abkömmling der ewigen jungen Götter, und später erst, mehr von jüdischer Anschauung her, kommt jener Gesichtstypus zum Vorschein, der sich, für Brustbilder besonders, ein und ein halbes Jahrtausend lang zu immer lebensreicherer Modelirung und individuellerem Ausdruck fortgebildet hat. Auch Maria wird als römische, wenn auch jugendliche, Matrone dargestellt, für Petrus und Paulus in Gesichtsform und Bart, für die Engel, die Erzväter und Propheten der nächste Gestaltencharakter, und für die christliche Kirche die bezeichnende Personification gefunden.

Bis gegen das zwölfte Jahrhundert verläuft sich eine zweite Epoche, in welcher wiederum drei Stufen näher zu unterscheiden sind. Die erste geht von der Mitte des sechsten Jahrhunderts bis auf die Zeit Carl des Großen. In ihr bleibt Byzanz das dauernde Gefäß für die Aufbewahrung und Fortpflanzung des angegebenen altchristlichen Typus und einer sorgsameren Technik. Denn in Italien giebt zwar Ravenna neben Rom einen Zufluchtsort und Mittelpunkt ab, die Stürme aber und Verheerungen, welche die Zurückeroberung Italiens durch die Feldherrn Justinians begleiteten, wirken nachtheiliger als die Herrschaft der Ost-Gothen, und der Einfall der Longobarden beschränkt die griechische Herrschaft nur auf Ravenna, die Romagna, Rom und Sicilien u. s. f. Nun schließen sich freilich die neuen Ansiedler erfolgreich dem vorgefundenen Typus gleichfalls an, so daß ihre Frische das Sinken der Malerei zu Ravenna und Rom ersetzt, dennoch aber, obschon sich Rom gegen die Zeit Carl des Großen hin und wieder erhebt, ist die Hoheit der altchristlichen Epoche für Italien dahin.

Auf einer zweiten Stufe sondern sich schärfer schon Byzanz, Italien, und die Franken am Rhein, nebst den Deutschen und Engländern.

Byzanz bleibt auch jetzt noch dem alten Typus getreu. Zugleich aber bildet ſich auch zum Theil in abweichenden Formen und eigenthümlicher Färbung ein Charakter der Malerei aus, der im Unterſchiede der Italiener, Franken und Angelſachſen den Byzantinern ſpecifiſch angehört; in den Proportionen des menſchlichen Körpers über die Natur hinaus langgezogen; in den Formen ohne alle Fülle trocken; in den Falten der Gewandung ſtraff, ohne Schwung der Linien; in der Färbung barbariſcher geputzt durch hervorſtechendes Roth und Blau und Goldglanz der Gründe, Heiligenſcheine und Gewänder. Außer den größeren, zuweilen rieſigen Muſivarbeiten und Kirchengemälden richten ſich Fleiß und Vorliebe auf die Anfertigung von Miniaturen, in welchen nun bald die altchriſtliche, bald die jüngere, eigentlich byzantiniſche Darſtellungsweiſe überwiegt, und Andeutungen äußerer Umgebungen nicht durchaus fehlen; wie denn auch Fürſten und Große, Pferde und anderweitiges Geräthe in manche Darſtellungen hineintritt. — Schlimmer dagegen ſteht es gleichzeitig mit der Malerei in Italien. Theils niedergedrückt durch die Drangſale innerer und äußerer Kriege, theils in dem Bildungsprozeſſe begriffen, welcher den Mittelpunkt des alten römiſchen Reichs zu dem in Sprache, Literatur, Verfaſſungen und Rechtszuſtänden neuen Italien umwandeln ſollte, wendet ſich der practiſch mit der nächſten Gegenwart und Hoffnung auf künftige Größe beſchäftigte Sinn von den älteren Kunſttraditionen ab. Dieſe nun ihrem früheren Geiſte entfremdet, und durch die neue Regung der Zeit noch nicht angefriſcht, gerathen in immer tieferen Verfall. Zum erſten Male deshalb muß Italien jetzt den Vorrang in Aufbewahrung und Fortpflanzung altchriſtlicher Malerei nicht nur an Byzanz, ſondern gleichmäßig auch an die Franken, und von ihnen aus an Deutſchland abtreten.

Was auf Carl des Großen Befehl entſtand, der, wie er die gelehrteſten Männer ſeiner Zeit um ſich her verſammelte, ſo auch in ſeinem Reiche die Malerei mit Rom und dem morgenländiſchen Kaiſerthum wetteifern ließ, folgt auf der einen Seite altchriſtlichen Vorbildern, während auf der andern Seite auch

byzantiniſche Einwirkungen in manchen Miniaturen nicht zu verkennen ſind. Neben dieſen Elementen jedoch zeigen ſich ebenſoſehr Merkmale, die auf barbariſchen Urſprung hindeuten; eine gewiſſe Plumpheit der Behandlung und Buntheit der Färbung, Köpfe dicker als billig, zu lange Hände und Füße, und eine nicht immer verſtandene Anwendung der Schatten und Lichter.

Bei den Angelſachſen dagegen treten zu derſelben Zeit erſte Verſuche auf, die ſich von altchriſtlichen und byzantiniſchen Muſtern entfernen, nun aber aus eigener Erfindung in Züge und Stellungen weder einen geiſtigen Ausdruck, noch in die verſchiedenen Theile des Körpers ein Ebenmaaß zu bringen wiſſen, und ſtatt der bisher üblichen Farbenbehandlung, ſich begnügen, mit der Feder gezeichnete Umriſſe auszutuſchen. Dieſe rohere Auffaſſung und Technik wirkt auf Frankreich zurück, ſo daß hier im neunten Jahrhundert ein gedoppelter Charakter erkennbar wird, jener ältere und der barbariſch ſächſiſche. Ueberhaupt iſt dieß ganze Jahrhundert hindurch die abendländiſche Malerei ſich mit der byzantiniſchen der gleichen Zeit zu meſſen noch nicht im Stande.

Das zehnte Jahrhundert giebt in dem politiſch verwildernden Frankreich, wie in England, das während der Kämpfe mit den Dänen ebenſowenig zu einem kunſtbefördernden Zuſtand gelangte, den ähnlichen Anblick des Verfalls. Doch finden die älteren Traditionen jetzt in Deutſchland unter der Herrſchaft der ſächſiſchen Kaiſer ein neues Aſyl, in welchem ſich von Oſten her wieder byzantiniſche Einflüſſe Geltung verſchaffen, obſchon auch heimiſche Elemente nicht gänzlich ausbleiben.

Während ſich nun auf einer dritten Stufe in Byzanz zur Zeit des eilften Jahrhunderts der neugriechiſche Typus mehr und mehr befeſtigte und ſeine Schwächen auszubilden fortfuhr, lebten ſich auch im Abendlande die alten Ueberliefrungen bis zur Entartung aus. Doch mit dieſem Ausſterben gerade fängt die Phantaſie lebendiger ſich zu regen an. Zunächſt zwar vergeblich. Will ſie erfinden, ſo kann ſie ihre Intentionen nur verkrüppelt wiedergeben, und geräth, da ihr die alten Mittel abgehn, und

ihr ſowohl die künſtleriſche Anſchauung der Wirklichkeit als auch das Vermögen des Ausdrucks in faſt jeder Rückſicht fehlt, in eine erſte Phantaſtik übertriebener Bewegungen und gewaltſamer Stellungen und Geberden, in denen ſie Zuſtände und Affecte auszudrücken wünſcht.

Eine dritte Epoche unſerer Geſammtperiode betreten wir ohngefähr im zwölften Jahrhundert. Denn in ganz feſte Jahresgrenzen läßt ſich die Fortbildung nur mit Nachtheil einhegen, indem neue Richtungen hier früher, dort um etwas verſpäteter eintreten, und die Entartung in dem einen Lande unter ſchwierigeren Verhältniſſen länger anhält, als in dem anderen, wo ſie ſchneller beſſeren Beſtrebungen weichen kann.

Der Verfall der chriſtlichen Malerei bewies in der vorigen Epoche, wie ſchwach es mit ſelbſtſtändigen Hervorbringungen in der dunkleren Zeit des Mittelalters beſtellt war. Sobald ſie jene erſte Einigung mit den Kunſtvorzügen der antiken wenn auch verderbten Tradition nicht mehr zum Vorbilde nahm, und ſich ſtatt deſſen ihrer eigenen Bildungsloſigkeit überließ, war ſie der Zerrüttung preisgegeben. Das Heilmittel nun aber, das jetzt zunächſt dem Verſinken entgegenwirken kann, beſteht bei neu ſich regenden Intentionen nicht mehr in der feſtgehaltenen Nachahmung altchriſtlicher Muſter, ſondern in einem Anſchließen, welches zugleich dem langſam erweckten Geiſte zu eigener Entwicklung den nöthigen Spielraum läßt. Dieſe neuen Elemente können nur in dem ſich friſcher regenden Triebe beſtehn, in die Stellungen, Bewegungen und Geberden der Figuren eine erſte menſchlich vollere Lebendigkeit und den gemäßeren Ausdruck des Innern hineinzubringen. Dabei werden denn die alten Muſter, inſoweit ſie ausreichen, freier benützt, um ſich der Barbarei der Anſchauung wie der Technik zu entwinden. Für Deutſchland beſonders bringen außerdem von Seiten der Einbildungskraft die Poeſie des Ritterthums zur Zeit der Hohenſtaufen, von Seiten der Geſtalt die vorgeſchrittene mittelalterliche Sculptur neue Anregungen hinzu. Im Uebrigen behalten die wiederkehrenden Formen und Geſtalten für Chriſtus, Gott Vater u. ſ. f. den äl-

teren ſich geſchickter belebenden Typus bei, zu welchem auch neugriechiſche Vorbilder treten. Für weltlichere Zuſtände und Leidenſchaften, ſollen ſie zu neuer Darſtellung kommen, werden ſchon aus dem Leben gegriffene Züge, obſchon übertrieben, zu ſtehenden Typen. Doch iſt es weniger der Geſichtsausdruck, als ſonſtige bald paſſendere Geberden, bald gewaltſamere Stellungen und Bewegungen, auf welche ſich die Erfindung und Nachbildung richtet, und wenn ſich auch eine geſteigerte Luſt an harmoniſcher Pracht und Anmuth der Farben nicht durchaus läugnen läßt, ſo betrifft dieſelbe doch mehr, in Miniaturen vornehmlich, die ſtreifigen oder einfarbigen Gründe, ſowie die Gewänder und ſchlankere Architektur, als die Lebensfarbe der Köpfe und ſonſtigen nackten Theile. Ueberhaupt iſt der ganze Fortſchritt, der einer weiteren Periode entgegenführt, nur in nächſtem Entſtehen.

Wie in Deutſchland, England, Frankreich, den Niederlanden regt ſich, obſchon langſamer, auch in Italien ein friſcherer Geiſt, der dem Ziele zuſtrebt, von welchem aus die Regeneration der chriſtlichen Malerei ihren Anfang nimmt. Byzanz aber, jemehr das Abendland die Elemente der Weiterbildung in ſich ſelber trägt, wird in dem erſtarrenden Charakter ſeiner Kunſt von immer geringerem hiſtoriſchen Belang. —

So beginnt dieſe erſte Periode mit der urſprünglichen Ausdrucksweiſe chriſtlicher Vorſtellungen innerhalb der Kunſtmittel der antiken Malerei, und bildet dadurch einen Grundtypus aus, der in den gleichen Kreiſen religiöſer Auffaſſung auch für die Folgezeit noch als feſte Baſis daſteht. Barbariſche Elemente dringen in Conception und Ausführung theils hemmend, theils die Kunſt durch die gährende Verwilderung der Zeit entartend herzu, bis der neue Sinn, der ſich aus dieſen fortgebildeten Elementen emporringt, mit jenen frühen Vorbildern in freiere Vermittlung tritt, und ſo gereinigt und befruchtet durch den voller entfalteten Geiſt des ſpäteren Mittelalters, zu ſeiner ſchönſten Entwickelung befähigt und vorbereitet iſt.

Zehnte Vorlesung.

Den Beginn der zweiten Hauptperiode christlicher Malerei haben wir in das dreizehnte Jahrhundert, den Schluß in das achtzehnte verlegt. Während dieses Zeitraums bildet sich, in den zwei ersten Jahrhunderten in langsameren Fortschritten, doch vom fünfzehnten an schnell und immer reichhaltiger das aus, was die erste Periode weder von Seiten der Phantasie fassen und gestalten, noch den vorhandenen Darstellungsmitteln nach in selbstständigem Geiste malerisch ausdrücken konnte.

Die Gegenstände, mit welchen auch diese Epoche sich beschäftigt, bleiben zwar, äußerlich genommen, zunächst dieselben, und beschränken sich auf die christlichen Vorstellungen von Gott, Christus, Maria, den Aposteln, dem Weltgerichte u. s. f. Theils aber verändert sich die Auffassungsweise und macht dadurch auch den Inhalt zu etwas Anderem, insofern sie bisher unberücksichtigte Seiten zur Anschauung bringt, theils erweitert sich der früher enggezogene Kreis und dehnt sich immer grenzenloser aus, so daß nichts mehr ungemalt bleibt, was irgend an Lebensverhältnissen und Empfindungen durch die Menschengestalt und Geberde darstellbar ist, oder an Formen der landschaftlichen Natur, an Thieren jeglicher Art, bis zum Gewürm herunter dem Menschen noch ein Interesse, und dem Gestalten- und Farbensinn künstlerische Theilnahme einzuflößen vermag. In der religiösen Sphäre sind hieher z. B. die Heimsuchungen und Thaten der Märtyrer und Heiligen und alle die Wunder zu rechnen, mit denen sie begnadigt wurden. Keine andere Kunst verehrt in die-

sem Felde gläubiger und dichtet lebendiger fort als die Malerei. Religiöse Mythe und Sage, Thatsache und künstlerische Erfindung vereinen sich, um eine Welt von Gestalten, Ereignissen und Situationen ins Leben zu rufen, wie sie reichhaltiger nur die poetische Ausbildung des indischen Mythos enthalten konnte. Ueberhaupt von der Schöpfungsgeschichte an bis zum Weltgerichte durchläuft in dieser Periode die Phantasie der Malerei allein so vollständig alle Kreise des religiösen und kirchlichen Lebens. Mehr und mehr aber ist ihr Zweck nicht kirchlicher, sondern künstlerischer Art. Sie wendet sich daher mit gleicher Liebe auch der heidnischen Mythologie und den Thaten römischer und griechischer Helden zu, und kaum ist die Religion aus der äußeren Herrschaft der Kirche in das Innere der freien Ueberzeugung zu gesichertem Glauben hineinverlegt, so findet das freudige Auge und künstlerische Gemüth in patriotischer Liebe, ehrbarem Ernst und humoristischem Uebermuth das Heimische und Nächste in Haus und Hof, Natur und Geschichte, ebenso kunstwürdig und malerisch schön, als Gott den Herrn, der die Welt erschaffen, als Christus, der sie von Sünden erlöst, und als die ganze Schar der Büßer und Märtyrer, die in der Tödtung des irdischen Leibes und Herzens allein das Heil ihrer Seele suchten.

Die allgemeine Grundtendenz nun in Betreff auf die Darstellung läßt sich, im Unterschiede der vorigen Periode, kurz gefaßt, so angeben. Die Malerei, will sie die Höhe ersteigen, auf welcher anzulangen ihre stets erweiterten Mittel gestatten und fordern, hat jeden Inhalt, wenn auch mit künstlerischer Selbstthätigkeit, dennoch in den wirklichen Naturformen und Farben der menschlichen Gestalt und der sonstigen Außendinge sichtbar zu machen. Denn darum überhaupt giebt es Malerei, daß diese Formen und Farben, als eine für sich harmonische Welt, mit Geist und Gemüth zu ihrem wahrhaften Einklange kommen, und der ganze Reichthum der innern Anschauung und Empfindung sich zu jenem Höhepunkt äußrer Vollendung erhebe, welchen, dem Inneren vollständig gemäß, nur die Kunstschöpfung empor zu richten vermag. Das Ueberirdische wie das Weltbe-

reich muß ſie deshalb durchaus mitten in das volle Daſein des innern und äußeren Menſchen und der Natur hineinverſetzen, und ſo weit es irgend der Kunſt gelingen will, mit dieſer Fülle und Lebendigkeit verſöhnend und verſöhnt erweiſen. Da reichen typiſch gewordene Abſtractionen der Geſtalt, unwahre Formen und conventionelle Färbungen nicht aus. Sie muß bis zur letzten Spitze in dem Wechſelſpiele der Farben und im Reichthum der Form mit der Wirklichkeit wetteifern, und was ſonſt ſchon als Naturwerk oder Geſtaltenausdruck des Geiſtes abſichtslos ſchön iſt, zur künſtleriſchen Schönheit der Malerei erhöhn. Der urſprünglich chriſtlichen Vorſtellung nach ſoll zwar, ſo ſcheint es, das Individuelle und Irdiſche ſich ertödten, damit das Geiſtige, das wahrhaft Gottes iſt, ſich frei für ſich herausheben könne. Die ſich vollendende bildende Kunſt aber hat von Hauſe aus die Tendenz, auch das Geiſtigſte nicht als bloße Innerlichkeit des Herzens zu concentriren, ſondern es im Leiblichen und Menſchlichen, worin es ſich kundgibt, frei und ſchön darſtellig zu machen. Dies können wir ebenſoſehr als ihren wahrhaft chriſtlichen Beruf anſehn. Gott mit der Menſchheit zu verſöhnen, das Reich des Himmels ſich durch die irdiſche Welt zu reiner Harmonie hindurchziehn zu laſſen, dieſe Aufgabe iſt das große Löſungswort des fortſchreitenden Chriſtenthums. Und keiner anderen Kunſt als der Malerei ſteht es, dem Weſen ihrer ganzen Darſtellungsart zufolge, in weiterem Maaße zu, dieſe Ausſöhnung in Form körperlicher und doch geiſtiger Erſcheinung zu Stande zu bringen. Die Religion vollführt zwar daſſelbe, aber im Innern des Menſchen und in gottgefälligem Thun; die Malerei auch nach Seiten der Farben- und Formenwerke, zu zu der ſie dies Innere und deſſen ganze Außenwelt belebt. Dieſen heimiſchen Boden all ihrer Vollendung kann ſie am wenigſten verkennen und ſich ihm entheben wollen.

In dieſer Grundrichtung trifft unſere Periode zunächſt mit der Anſchauungsweiſe des römiſchen Katholicismus, ſodann gleichmäßig mit dem Prinzipe der Reformation zuſammen, und geht aus der Weltanſchauung beider in ähnlicher Reichhal-

tigkeit, wenn auch in Rückſicht auf andere Kreiſe des Inhalts und andere Arten der Darſtellung hervor.

Was den Katholicismus angeht, ſo habe ich ſchon früher darauf hingedeutet, daß die römiſche Kirche, im Gegenſatze der griechiſchen, die Lehre aufſtellt, der heilige Geiſt gehe, wie vom Vater, ſo auch vom Sohne aus. Das wirkliche Leben und Lehren, Sterben und Auferſtehn Chriſti, ſein geiſtig begnadigendes Fortleben in Apoſteln, Märtyrern und Heiligen, in dem Statthalter, der die Macht hat zu löſen und zu binden, ja ſelbſt die ſinnliche Fortdauer in der geweihten Hoſtie wird zu dem Hauptmomente, um das ſich Glaube und Cultus drehn. Der römiſche Katholicismus hat dadurch ein volles Diesſeits, das in ſteter Verſöhnung mit Gott bleibt. Dieſe Gegenwart iſt die wirkliche lebendige Kirche, in welcher der Geiſt forterbt, und nicht nur, was im Geiſte zu glauben und zu lehren ſey vorzeichnet, ſondern ebenſoſehr bemüht iſt, das vorübergegangene leibliche Daſeyn Chriſti und ſeiner Heiligen feſtzuhalten, und es immer wieder für die innere Vorſtellung und mehr noch in äußerer Geſtalt für die Anſchauung und den gläubigen Genuß zu erneuern. Hier nun hauptſächlich tritt die Kunſt, und unter den bildenden Künſten die Malerei als erſchöpfendſte Vermittlerin ein. Dennoch, wie ſchon geſagt, verharrt ihr religiös und künſtleriſch geheiligtes Reich der Formen und Farben nicht etwa in dauernder Dienſtbarkeit der Kirche, und ſetzt ſich die religiöſe Erbauung als höchſtes Ziel. Bald genug erfreuen ſich die kühneren Meiſter an ihren eigenen Mitteln und Schöpfungen, und verſelbſtſtändigen ihre Kunſt zu jener echten Freiheit, in welcher ſie zwar ihren Inhalt von der Religion mit gläubiger Liebe empfängt, für die künſtleriſche Darſtellung aber nur der Weihe des eigenen Genius und der kirchlich ungefeſſelten Begeiſterung folgt.

Dem Proteſtantismus, der ſich in ſeiner Fortentwicklung mehr und mehr auf die innere Seite des Gemüths und der forſchenden Ueberzeugung hinwendet; kommt es von Hauſe aus auch in der Malerei dieſer Epoche, wie ich ſoeben ſchon an-

deutete, weniger darauf an, für Chriſtus und Maria, die Jünger und Apoſtel, die Märtyrer und Heiligen die entſprechende Außengeſtalt zu finden. Wie das Herz ſich in innerem Gottesdienſt ohne Hülfe der Mutter Gottes und Kirchenheiligen unmittelbar in Andacht und Gebet Gott zukehrt, überläßt auch die proteſtantiſche Malerei die religiöſen Gegenſtände dem inneren Glauben, Denken und Gemüth, oder gibt der Poeſie, und vor allem der Muſik, dieſer Kunſt des Herzens, die Aufgabe, dem innern Sinn die Myſterien der Einigung des Menſchen mit Gott, die Geſchichten des alten Teſtaments, die Schmerzen der Paſſion und Jubel der Auferſtehung in wunderbarer Tiefe zu eröffnen. Die anquickende Andacht des Malerauges dagegen erbaut ſich zu voller Kunſtfreude, mit Gott und Welt verſöhnt, an dem Reichthum der allbelebten Natur, und dem bunten Treiben des komiſchen und tragiſchen, friedlichen und kämpfenden Weltlebens.

Damit nun aber die Malerei zu den angegebenen Arten der Conceptien hindurchdringen könne, bedarf auch die Wirklichkeit um ſie her, der früheren Epoche gegenüber, einer veränderten Geſtalt ihrer Zuſtände und Verhältniſſe. Dort war es auf der einen Seite das chriſtlich gewordene römiſche Reich, auf der anderen waren es das neu ſich umwandelnde Italien, Frankreich, Deutſchland und England, in denen die Kunſt ihre erſten maleriſchen Verſuche nachbildend anzufangen wagte. Doch weder in dem alten Byzanz noch bei dieſen neuen Völkern hatte das chriſtliche Prinzip auch die weltlichen Sphären der Geſinnung und Thätigkeit in dem gleichen Grade als den religiöſen Glauben und das kirchliche Leben durchdrungen. Der Religion ſtand damals eine irdiſche Welt entgegen, deren innerer Gehalt und äußere Form den Vorſtellungen vom Reiche Gottes nicht entſprach. Sollen nun die Gegenſtände des kirchlichen Glaubens und Lebens, wie es in unſerer jetzigen Periode der Fall iſt, in ſteigender Gemäßheit die Geſtalt voller, menſchlich individueller Erſcheinung im Aeußeren wie im Ausdruck des Innern annehmen, ſo muß auch die Wirklichkeit, welche um den Künſtler her lebendig iſt, ſich immer reicher und vielſeitiger durch das einge-

pflanzte Chriſtenthum reinigen. Sie darf ihre Zuſtände in Krieg und Frieden, häuslichem und öffentlichem Verkehr, Sinnesweiſe und That ebenſowenig in den Formen des herabgekommenen Alterthums als in der Barbarei und Wildheit der neuen Völker und Staaten belaſſen. Das Weltweſen muß es in ſeinem Bereiche erſt der Religion nachthun, bevor ſeine Charaktere und Geſtalten die nicht mehr widerſtrebende Kunſterſcheinung für die Gegenſtände des Glaubens zu liefern im Stande ſein können. Je tiefer nach Innen und Außen die Metamorphoſe vollbracht iſt, deſto ſtörungsloſer und froher darf ſich dieſes irdiſche Element in der Kunſt wie im Leben zu berechtigter Selbſtſtändigkeit herauskehren, und deſto unbekümmerter zieht auch die wiederſchaffende Phantaſie das Menſchliche und Weltliche in ihr abelndes Bereich hinein. Soll überhaupt eine beſtimmte Kunſt emporblühn, und ſich zur letzten Reife zeitigen, ſo muß immer das ſonſtige Leben vorbereiten und mitarbeiten. Der Künſtler hat keine der Wirklichkeit entgegengeſetzte Welt zu erſinnen nöthig. Religion, Staat und Geſchichte, Familie, Sitte, Charakter, menſchliche Leidenſchaft und Handlung, das Leben der Natur und Schickſal der Völker bieten ihm mit dem Gehalt ihres reichen Daſeins auch deſſen äußere Erſcheinung dar, und er braucht für Beide nichts Anderes zu thun, als in neuer Weiſe jenen unendlich wohllautenden Einklang hervorzurufen, der ohne Phantaſie und Kunſt ſeinen Urſprung nur dem abſichtloſen Glücke des Zufalls zu danken hätte. Jemehr deshalb eine beſondere Kunſt, ihrem ganzen Weſen zufolge, um gedeihen zu können, tiefer in dieſen Boden eingreifen muß, um ſomehr wird für ſie ein gemäßer Entwicklungsgrad der inneren und äußeren Lebensverhältniſſe zur nothwendigen Vorausſetzung. Am bedürftigſten in dieſer Hinſicht iſt die Malerei. Die Architektur darf zwar ihre Abhängigkeit von climatiſchen und localen Bedingungen keineswegs verläugnen, ſie entnimmt außerdem die Zwecke, in deren Dienſte ſie freiſchaffend arbeitet, gleichfalls der Religion, dem öffentlichen und privaten Leben; dennoch baut ſie, wie wir ſahn, nicht unmittelbar in den Formen der vorhande-

nen Natur und menſchlichen Geſtalt ſelber. Auf die Hülfe, welche die Ausbildung dieſer Kreiſe den reicheren Künſten bieten muß, hat ihr Entſtehn und Fortſchreiten daher nicht ſchlechthin zu warten. Höhere Forderungen ſchon macht die Sculptur. Sie kann zu reiner Schönheit dann erſt gelangen, wenn Religion und Bildung auch in der Wirklichkeit bereits ſo mächtig gewachſen ſind, daß ſie aus der menſchlichen Geſtalt und deren nationalem Habitus den bloßen Ausdruck roher Leidenſchaften und Naturbedürfniſſe verbannt, und den befreiten Wiederſchein des geiſtigen Daſeins an die Stelle geſetzt haben. Deſſenungeachtet bedarf die Sculptur noch keines ſo engverflochtenen Umgangs mit der umgebenden Welt als die Malerei, zu deren Bereich jede ſichtbare Erſcheinung, wenn ſie nur irgend durch Farbe und Auffaſſung zu beſeelen iſt, gehört. Je ſchrankenloſer ſich nun, wie in unſerer Periode, durch die ſtets erweiterte Mannichfaltigkeit ihrer Darſtellungsmittel zugleich die mögliche Sphäre des Inhalts ausdehnt, je tiefer der geiſtige Ausdruck, je vielſeitiger die äußere Form, je breiter die Mitaufnahme jeder einzelnen Particularität ſein dürfen, um deſto ausgebildeter einerſeits muß ſich in allen dieſen Beziehungen das vorhandene Leben entwickelt haben, und um deſto theoretiſch geſammelter, intereſſevoller, eindringender andrerſeits muß der Maler mit Auge und Geiſt auf die Wirklichkeit hinſchaun, und ihr ins Herz blicken, wenn er dieſen Reichthum wiederzugeben hoffen will. Die Bedingungen für den Wachsthum der Malerei ſind in dieſer Rückſicht ſtrenger noch als für die Poeſie, welche, ihrem Inhalte nach zwar am unbegrenzteſten, doch ſelber im Epos nur für die innere Anſchauung ausmalt, und gerade da ſich mit Andeutungen zu begnügen das Recht hat, wo das auch im Geiſtigſten ſinnlich verbildlichende Geſchäft der Malerei erſt vollſtändig Raum gewinnt.

Als innere und äußere Bildungsſphären für das ſpätere Mittelalter ſind drei Hauptkreiſe anzugeben: die immer feſtere Organiſation der Klöſter, innerhalb welcher neue Orden und Regeln entſtehn, die Blüthe des Ritterthums und das Gedeihen der Städte.

In jedem dieſer Kreiſe kommt es vornehmlich darauf an, die natürliche Barbarei der friſchen Stämme, ohne daß ihrer urſprünglichen Kraft Eintrag geſchieht, zu brechen. Die Aufgabe dieſer Völker iſt in dem Berufe gegeben, das Prinzip des Chriſtenthums, nachdem ſie es in ſich aufgenommen, zu jeder Form der Wirklichkeit auszuprägen, deren es fähig iſt, damit Cultus, Staat, Recht und Gericht, Ehe, Erziehung, Erwerb Verkehr und menſchliche Geſelligkeit ein der neuen Religion entſprechendes Leben erhalten können. Hiezu mußte die chriſtliche Welt ſich einer härteren Zucht unterwerfen, als für die Orientalen, Griechen und Römer nöthig geweſen war. Denn das Chriſtenthum breitet ſich theils in dem ganzen römiſchen Reiche aus, deſſen feſtgewordenes Alter es in Glauben und Handeln umſchmelzen und verjüngen muß; theils pflanzt es ſich rohen Völkern ein, die, wenn auch ihr innerſter Grundcharakter im Weſentlichen dem Geiſte der neuen Offenbarung homogen iſt, ſich deſſenohngeachtet doch ihrer elementariſchen Ungeſchlachtheit erſt zu entheben haben, ehe ſie für die umfaſſend neue Weltgeſtaltung die gemäßen Organe wahrhaft in Thätigkeit ſetzen können.

Für dieſe Zucht nun bieten die Klöſter das Aſyl für die innere Bekehrung der ſündigen Natur; der Dienſt des Ritterthums reinigt die Energie des kriegeriſchen Muths, die unbändige Begier nach Freiheit, den Naturtrieb der Liebe, den Zufall des äußeren Benehmens und die Luſt der Geſelligkeit; bis endlich die raſtloſe Mühe im Handwerk, die Erfindungsgabe in Bedürfniſſen und Befriedigung, der Binnenvertrieb und Weltverkehr des Handels, dieß menſchlichſte Machen und Bilden, Erſinnen und Schaffen von Unten her nach Oben in den Städten die kräftigſte Hand an das Werk der Bildung legt, zu feſten Gemeinden ſammelt, zu Corporationen ſondert, gliedert, verſittlicht, zu Verfaſſungen und deren Kampf lebendig ſcheidet und einigt, und damit den Geſetzen Eingang, der Ordnung Beſtand, dem Erwerb ſeine Sicherheit, dem ſelbſterrungenen Reichthum ſeinen Werth, und dem befreiten Geiſte für die Kühnheit jedes

neuen Aufſchwungs in Wiſſenſchaft und Kunſt den nun erſt durchgearbeiteten Grund und Boden giebt.

Die Klöſter führen zur Entſagung von der Welt und Heiligung fürs Himmelreich; das Ritterthum erzieht zu einer diesſeitigen Phantaſie und Dichtkunſt des ohne ſie wüſten Daſeins; die Städte, vielſeitiger und wirkungsvoller, ergänzen die Bildung in dem realen Bedürfniß der Wirklichkeit. Sie erwecken den Trieb, und lehren die Geſchicklichkeit, die Inventionen und Mittel, welche ſich nicht damit begnügen, das Leben mit phantaſtiſchen Gebilden der Einbildungskraft zu zieren, ſondern Kirchen und Paläſte bauen, Wände, Säulen, Pfeiler und Thüren mit Gelieſs und Statuen ſchmücken, und die bunte Welt des Glaubens, der alten Mythologie, Geſchichte und Gegenwart in Gemälden noch einmal, wie in Fleiſch und Blut, Athem und Geiſt neugeboren, genießbar machen.

Wenn nun die italieniſche, deutſche und niederländiſche Malerei bis ins ſechszehnte und ſiebenzehnte Jahrhundert hinein nicht müde ward, in katholiſchem Sinne vor allem religiöſe Gegenſtände darzuſtellen, ſo liegt die Vermuthung nahe, daß für die Entwicklung dieſer Kunſt, wenn auch in ſpäteren Epochen weniger, dennoch in früheren durchweg, das Mönchsthum vom günſtigſten Einfluß, und die Klöſter ſelbſt die eigentliche Werkſtätte und der Hauptſitz für die Malerſchulen geweſen ſein müſſen. Dennoch iſt dieß in der Periode, die vor uns liegt, nur vereinzelt und ausnahmsweiſe der Fall.

Je geiſtiger und tiefer das Chriſtenthum auf eine überirdiſche Welt hinweiſt, in welcher der Menſch auch im irdiſchen Leben ſchon den einzig wahren Frieden zu finden habe, um ſo ſchärfer contraſtirt dieſe neue Lehre einerſeits gegen die ſinnenfrohe Jugend und die im Weltlichen und Menſchlichen als ſolchem bildungsreiche Beruhigung der Griechen und Römer, andererſeits gegen die geiſtige Barbarei der langſam bekehrten germaniſchen Völkerſchaften. Nun umfaßt das Chriſtenthum ſeiner vollen Beſtimmung nach allerdings Himmel und Erde, indem es, wie wir gleich anfangs ſahn, auch alle Gebiete des weltlichen

Lebens in deren eigenen Sphäre im Geiste der neuen Religion durchzuarbeiten hat. Das Mittelalter aber vermag diese ungeheure Aufgabe nur dadurch ihrer Lösung entgegenzubringen, daß es die unterschiedenen Seiten derselben fest und fester trennt, um jede für sich mit ungeschwächterer Energie weiter bilden zu können. Aus dieser Scheidung allein läßt sich der Zweck des Klosterlebens in seiner abendländischen Richtung rechtfertigen, in welcher nicht Einzelne nur alles Irdische von sich abzuthun streben, und in Wüsten, in Klüften und Bergen, einsiedlerisch die erste allgemeine Fessel der menschlichen Natur, die sinnliche Begier biegen und brechen, und die Seele in ascetischer Extase sich emporschwingen lassen, sondern wo sich ein ganzer Stand dieser Aussonderung gründet, der immer zahlreicher die Entsagung und heiligende Sammlung systematisch nach festen Regeln über sich nimmt. Ich will nur zwei Punkte berühren, die uns in dieser Rücksicht interessiren müssen. Erstens die Abscheidung von selbstständigem Erwerb und persönlichem Eigenthum, von elterlicher, kindlicher, geschwisterlicher Hingebung, und von politischer Thätigkeit. Denn griff auch der Clerus oft mit geistlich mächtigen Händen in die Weltverhältnisse ein, so verstand doch das Pabstthum mehr zu binden als zu lösen, und die Klostergeistlichen und Mönche als solche hatten nur der Beschaulichkeit, der Keuschheit, dem Gehorsam zu leben. Die zweite Seite betrifft das Typische der Ordensregel. Beide Richtungen entsprechen den Hauptzügen der vorigen Gesammtperiode der Malerei, wozu noch das sorgliche Erhalten der wenigen Ueberreste des Alterthums kommt, die sich kümmerlicher oder reicher durch die frühere christliche Kunst hindurchwinden. So ist denn auch die behagliche Ruhe der Kloster wohl für die erste Periode, besonders bei Anfertigung jener mannichfachen Miniaturen wirksam gewesen, mit welchen ein frommer Sinn, wenn auch nicht in neuer Erfindung, doch mit Nachahmung sonst schon vorhandener Formen und Werke in glücklicher Muße sich die Bücher auszierte, die dem Dienst der Kirche und Gebet gewidmet waren, und sich die Vorstellungen verständlichte, in welche die An-

dacht verſunken ſollte. Dem künſtleriſchen Probleme unſerer Epoche aber ſagt weder die Abgezogenheit von der Welt, noch ein typiſch geregeltes Denken, Wollen und Empfinden zu. Beides iſt dem gerade entgegengeſetzt, was der neue Aufſchwung erfordert. Denn der ſchöne Beruf beſteht jetzt, ſahen wir, eben darin, den Geiſt Gottes in menſchlich verſöhnbarſter Geſtalt, und die bunte irdiſche Welt, wie ſie ſich national als Familie, Bürgerthum, Stadtleben, Kriegsthaten und Wiſſenſchaft im Volksleben friſch und voll entwickelt, von dem Geiſte deſſelben Gottes durchdrungen und geheiligt vor das erfreute Auge zu bringen. Statt der typiſchen Wiederkehr der gleichen Formen bedarf es hiefür einer lebendigen Fortbildung, die einen beweglichen, hier und dort auslichtenden, aufnehmenden, weiterbringenden Sinn vorausſetzt; ſtatt der Abgeſchiedenheit von der Welt wird nicht nur die Vertrautheit mit den nationalen Zuſtänden und Intereſſen, nicht nur das dauernde Studium der Naturumgebung, Trachten, Phyſiognomien und ſonſtigen Erſcheinungen nothwendig, ſondern auch ein inniges eigenes Durchleben menſchlicher Empfindung und Leidenſchaft, überhaupt eine Sympathie, die nur der freie Verkehr mit der Welt, und das für Freude und Schmerz jeder Art offene Herz gewährt. In der klöſterlichen Einſamkeit hätte dem Künſtler nur die Stille des Gemüths und leidenſchaftloſe Ruhe zur Hülfe gereichen können. Aber ſelbſt für religiöſe Stoffe bildet nicht der ſtete Feiertag der Religion, ſondern das Leben in der bewegten Wirklichkeit allein zu voller Schönheit und lebendiger Kunſt. In dieſem und weiterem Sinne läßt ſich das Vorwärtsſchreiten der Malerei als ein ſtets abſichtliches Entfernen von klöſterlicher Dumpfheit und weltabſagender Weiſe betrachten. Faſt der einzige Fra Angelico iſt durch die Kloſterruhe, die Demuth und fromme Eingezogenheit des Wandels in ſeiner Kunſt emporgehoben worden. Dennoch ſtellt ſich auch für ihn dieſe ſelige, im Schmerz der Unwürdigkeit kränkelnd ſüße Vertiefung zugleich als Schranke ſeines lieblichen Talentes feſt, das in dem eigentlich Menſchlichen zu keiner Ausbildung gelangt iſt, während der in bunten Abenteuern umhergeworfene Fra Fi-

lippo Lippi durch diesen selbstgewählten nahen Umgang mit der Welt für den Ausdruck menschlicher Charaktere, Sinnesweisen und Eigenthümlichkeiten ganz anders gefördert, und doch wieder zu dem Bedürfniß religiöser Heiligung zurückgeführt wird, wenn er auch selbst bei Darstellungen strenger Andacht oft einen launischen Zug nicht von sich abhalten kann.

Nun treten zwar die Dominicaner und Franciscaner, deren Entstehen mit dem Beginn unserer Periode parallel geht, aus der klösterlichen Beschlossenheit heraus, und mischen sich unter das Volk; die Dominicaner unter die höheren, die Franciscaner unter die niederen Stände; sie betteln, unterrichten, predigen, und es fehlt ihnen weder an dem reichen Anblick menschlichen Daseins, noch an eigenen Streitigkeiten und lebendigem Fortschreiten. Was aber der Verschmelzung mit dem Weltwesen zum Trotz als ein immer gleichmäßiges Hinderniß dasteht, ist der Zweck, zu welchem dieser Umgang erlaubt, diese Einmischung geboten wird. Es bleibt immer nur wieder der geistliche Orden selbst, mit seiner Wohlfahrt und Ausbreitung, was als Ziel vorgesteckt ist, immer der kirchliche Beruf, immer die Unterwerfung unter diejenigen Gelübde, welche die eigenste Seele, das innerste subjective Gefühl von der eigentlich menschlichen Empfindung und Thätigkeit trennen, und statt ihrer die mönchische Entsagung befehlen. Die freie Kunst jedoch kann nur mit dem Sinken ihrer religiösen Interessen steigen. Ihr Zweck ist auch in heiligen Stoffen nicht die Religion als solche, sondern die geistdurchathmete Sinnengestalt, nicht die Erhebung zu Gott, sondern das Hineinziehn seines tiefsten Geistes in die Formen und Begebnisse, Charaktere und Handlungen der menschlichen Wirklichkeit, und das gemäße Verweben beider. Für solche Art vermittelnder Einigung darf der Künstler nicht nur einer dieser Welten ausschließlich mit allem seinen Sinnen und Wollen angehören. Er muß für beide die gleich vertheilte Liebe hegen, und soll ein Uebergewicht der Neigung gestattet sein, so wird er immer noch als Künstler gewinnen, wenn sich die Wagschaale seiner Freude und Lust, statt mit den Zwecken der Religion und

Kirche, vielmehr mit dem Leben der Natur und der Regsamkeit des Welttreibens anfüllt.

Wenn aber die Klöster aus diesen und andern Gründen nicht der Hauptsitz der Malerei und die Mönche nicht selber Künstler geworden sind, so ist dennoch ein wesentlicher Einfluß des Mönchthums auch auf dieß Gebiet des Mittelalters nicht zu läugnen. Besonders in Italien, als dem ursprünglichen Lande der abendländischen Kirche und der Klöster. Denn ein nicht unbedeutender Kreis der dargestellten religiösen Stoffe befaßt die christliche Buße und Heiligung, für welche die klösterliche strenge Ascezik in der Wirklichkeit selbst das beste Vorbild liefert, und auch die Anschauung mannichfacher Ordenstrachten und Oertlichkeiten giebt. Außerdem pflanzt sich in den Klöstern am lebendigsten die Tradition von den Thaten, Erduldungen und Miraceln älterer und neuerer Heiliger fort, und kann durch ihre verherrlichende Ueberlieferung um so nachhaltiger wirken, je provinzieller und localer die Verehrung bestimmter Heiliger als Schirmer und Beschützer einer Stadt, einer Kirche und Gemeine wird. Diese heimische Nähe entzündet in der täglichen Verflechtung der Legenden und ihrer Helden mit den eigenen Leiden, Wünschen und Hoffnungen die Seele zu einer Frömmigkeit, welche nicht nur die Erzählung der Wunder und Passionsgeschichten gläubig auffaßt, sondern sich zu voller Mitempfindung in die Pein und Seligkeit der Marter zu versenken getrieben fühlt. Ich will nur an die Energie erinnern, zu welcher das Beispiel und die Lehre des heiligen Franciscus die schwelgende Schwärmerei des Schmerzes um die Leiden Christi vertieft. Und was nun in dieser Weise für das Klosterleben gilt, findet zum Theil seine Anwendung auch auf die Geistlichkeit und den Cultus überhaupt. Geistliche, Bischöfe, Päbste und Cardinäle, die Pracht der Kirchen, die großen Processionen und feierlichen Acte des Gottesdienstes spielen in der italienischen wie in der früheren niederländischen Malerei eine bedeutende Rolle.

Eilfte Vorlesung.

Bei der Richtung unserer Periode auf die immer verweltlichtere Ausgestaltung selbst der religiösen Stoffe, bis die profanen Kreise des Lebens für sich selber den einzigen Inhalt abgeben, scheint nun, dem Mönchsthum und Klosterleben gegenüber, das Ritterthum nicht nur ein reicheres Förderungsmittel zu bieten, sondern auch der zunächst geeignetere Quellpunkt und Sitz der Malerei sein zu können. Denn dem Ritter vor allem ist das frohe Hinausschweifen in alle Weiten der Länder und Meere, der Anblick mannichfacher Völker, der Besuch der Höfe, der freie Verkehr mit Frauen und Jungfraun, die Berührung mit vielseitigen Charakteren und Leidenschaften gestattet, ihm ist die Verwickelung in bunte Abentheuer vergönnt, und dadurch der Sinn und das Auge für menschliche Gestalt, Stellung, Bewegung, für Pracht und Herrlichkeit auch des irdischen Lebens aufgeschlossen. Mit diesem Eintritt in den Genuß der Welt ist außerdem der Trieb nach Schönheit und Kunst verbunden, und theils ein christlicher Sinn überhaupt, theils der enge Anschluß an die Kirche in ihrem Streit gegen die Feinde der Christenheit gepaart; ein Kampf, der das gebildete Morgenland mit dem Occident nicht nur in Conflict, sondern ebensosehr in einen geistig bereichernden Austausch von Anschauungen, Künsten und Lebensgewohnheiten bringt. Dennoch hat das Ritterthum aus sich selbst heraus weder in irgend einem Lande Malerei hervorgetrieben, noch hat es sich zu irgend einer Zeit dieser Kunst als ihr vornehmlichster Inhalt darbieten können. Im Gegentheil läßt die Malerei nicht nur die gleichzeitige in Gewandtheit ihr vor-

ausgeeilte Poesie bei Seite liegen, sondern reproducirt auch in späteren Jahrhunderten, als sie, äußerlich genommen, dazu befähigter scheint, die Stoffe dieser ritterlichen Blüthe der Kunst so wenig, daß sie sogar ganz entgegengesetzte Sphären anbaut. Der letzte Punkt ist leicht zu erklären. Schon das fünfzehnte Jahrhundert und mehr noch das sechszehnte und siebenzehnte liegen im Innern und Aeußern zu weit ab von dieser entschwundenen Welt, um sie malerisch erneuen zu wollen. Denn die Malerei, es läßt sich nicht oft genug wiederholen, bedarf am meisten eine ihrer Darstellungsart entsprechende vorhandene Wirklichkeit, deren Formen und Colorit, Charaktere und Ausdruck sie künstlerisch verarbeitet. Unsere heutigen Maler blicken zwar, in ihrer Rathlosigkeit, was denn zu malen sei, aus zufälliger Mode oder in dem irrthümlichen Glauben, alles Poetische müsse malerisch werden, mitunter auch in das Ritterthum zurück. Die Einsichtigern jedoch, ergreift von der poetischen Stimmung, welche unvergänglich von vorher hinüberklingt, benutzen nur im Allgemeinen Situationen und Costume jener Tage; die Charaktere, Gestalten, den Ausdruck und die Motive hingegen gewinnen sie sich lebendig aus der Anschauung ihrer eigenen Zeit. Und da können sie sich glücklich schätzen, wenn dieß Heutige mit dem, was nie in der Malerei wahrhaft fortgelebt hat, nach Innen und Außen zusammenstimmen will.

Wir brauchen deshalb an dieser Stelle nur die Frage zu beantworten, weßhalb die vollere Entwicklung der Malerei erst mit dem Verfall des Ritterthums eintritt, und aus der Kraft desselben weder ihre eigentliche Bildung noch ihre Stoffe zu entnehmen hat.

Von außen her entsprungen aus dem Kriegsdienste zu Roß, welchen schon im früheren Mittelalter der Lehnsadel und die mächtigeren Freien leisteten; fester sodann durch die Waffenspiele ausgebildet, zu denen seit dem zehnten Jahrhundert bereits nur zugelassen wurde, wer auch in den Krieg zu Pferde zog, schieden sich endlich durch die Kreuzzüge besonders die Ritterbürtigen, als die wohlberittene, waffengeübteste nächst Umgebung der

Könige und Fürsten, immer ausdrücklicher von dem übrigen Troſſe ab, der buntgemiſcht vorwärts drang, die Sarazenen zu beſiegen, ſo daß endlich von der Mitte des zwölften Jahrhunderts an die Ritterſchaft der verſchiedenſten Völker ihren corporativen Zuſammenhang zu ſtets genauer beſtimmten Sitten, Geſetzen, Pflichten und Rechten ausarbeitet.

Zu dem eigentlichen Ritterthum aber geſtaltet ſich dieß Adelsleben der Fürſten und Herrn in Krieg und Frieden ebenſoſehr aus anderen geiſtigen Bedürfniſſen.

Das frühere Mittelalter iſt eine barbariſche Welt ungezügelter Leidenſchaften, die um ſo rückſichtsloſer toben und ſtreiten, je markiger in Entſchluß und That die urſprüngliche Naturkraft bleibt, aus der ſie hervorbrechen. Die Kirche freilich zwingt zur Buße, doch nur mit der Macht geiſtlicher Autorität, und die vorübergehende innere Zerknirſchung hält gegen die Schwäche oder Wildheit des Charakters ſelten aus. Auch die weltlichen Inſtitutionen des Feudalſtaats, der ſich zu immer feſteren Geburtsrechten oberſter belehnender Gewalt und gewaltloſer Unfreiheit, mit allen Mittelgliedern der Abhängigkeit nach Oben und der durch Schutz verpflichtenden Macht nach Unten fortbildet, ſtets aber neuen, durch Gewalt allein geſchlichteten Kämpfen anheimfällt, — auch der Staat und vor Allem die ſocialen Verhältniſſe ſind noch nicht zu der ſichern Kraft gediehn, in welcher ſie fähig werden, von Hauſe aus durch Erziehung und dauernde Subſumtion die Leidenſchaften zu zähmen, und den freien Einklang jedes Einzelnen mit Geſetz und Sitte lebendig zu machen. Die durch den ganzen Menſchen hindurchgreifende Sittlichkeit in höherer Bedeutung des Worts fehlt. In dieſen Zuſtänden ſucht nun der Drang nach ſubjectiver Bildung, als er zuerſt ſich regt, ſich von Innen her ſein eigenes Bereich zu ſtiften. Der nächſte Inhalt, den dieſer Trieb ergreifen kann, iſt das, wonach jedes freie Individuum im Mittelalter ſtrebt, die Selbſtſtändigkeit der eigenen Perſon und deren abſolute Anerkennung. Denn der Menſch, der durch Converſion des Gemüths vor Gott Gnade zu finden die frohe Gewißheit hat, iſt ſich dadurch als Chriſt

und Person von unendlichem Werth geworden, und wenn er nun gegen die Welt hinaustritt, um in ihr sich, im Angesichte der durcheinander gewirrten Wirklichkeit, aus sich selbst ein reineres Dasein zu gründen, hat er zunächst selber nur dieß eigene Selbst der Augen, das auch außerhalb der Kirche die gleiche Geltung erlangen will. Die irdischen Unterschiede jedoch verlieren nur vor Gottes Richterstuhl ihre ausschließende Beschränkung, in den concreten Verhältnissen des mittelaltrigen weltlichen Lebens üben sie ihr um so volleres Recht aus. Die durch Geburt Abhängigen und Unfreien dürfen noch keinen Anspruch auf die Vorzüge machen, die das Ritterthum gewähren soll. Nur die edligen Freien spitzen den Werth und die Anerkennung ihrer Selbstständigkeit zu der Vorstellung unbefleckter Ehre zu, die jetzt bei dem Eifer nach Bildung und Sitte immer weniger ohne Courtoisie des Benehmens, ohne Anmuth in Gang, Gruß, Sprache zu erwerben ist, für jede Abweichung von der festgestellten Form, für jeden verletzenden Blick, jedes feindliche Wort mit Leib und Leben einstehn muß, und da Krieg das Losungswort der Zeit ist, auch für den Kampf der Ehre zum Schwerdt und zur Lanze greift. Der Muth der Tapferkeit bildet die Grundlage ritterlicher Ehre. Aber die blutige Wuth regelt sich zu strenger Gesetzmäßigkeit und edler Großmuth, und die sonst nur practische Vertilgung wird selbst im Kampfe auf Leben und Tod zu einem theoretischen Spiel der bis zur Kunst gesteigerten Virtuosität im Gebrauche bevorzugter Waffen. Der Sieg der Ehre ist es, um welchen die Ehre nach Siegen strebt.

Die freie Anerkennung des ganzen Selbst kann jedoch durch den Sieg der Ehre nicht durchweg befriedigt werden. Das eigenste Gemüth findet nur dann sich wahrhaft anerkannt, wenn ein zweites Gemüth, dem es sich völlig gewidmet hat, sich nun auch ausschließlich nur ihm ergiebt. Die Liebe allein vollendet den Genuß der Ehre; dieß Seelenspiel, in welchem die waffenlose Frau zu freiem Austausche das verweigert oder gewährt, was durch kein Schwert sich erbeuten läßt, da es Werth nur als unerzwungene Gabe behält, als Lohn für Schönheit, Aus-

dauer und Tapferkeit. Die Liebe verſüßt die Ehre und wird ſelber der ſtrahlendſte Ehrenkranz. Sie kennt nur die Treue der freien Wahl, und verſchenkt ihr Kleinod ungeſchmäht ſelbſt gegen die Pflichten, die Ehegatten binden.

Jemehr nun das Ritterthum in den vorhandenen Lebensverhältniſſen nur dieſen Seiten erſt eine neue Geſtalt giebt, um ſo mehr erfindet es in ſeiner Sphäre einen ſtets weitergezogenen Kreis von Regeln und Gebräuchen, deren ſtricte Befolgung die Rohheit nach Innen und Außen abſtreift, die Erziehung ordnet, und für Auge, Arm und Herz, für Anſtrengung und Freude ein ideales Ziel erhebt, das jeder adelige Sinn zu erreichen verſuchen muß, da nur durch dieſes Bemühn die Güter zugänglich werden, welche der Geiſt der Zeit als höchſten Preiß zuerkennt. Um den allgemeinen Wettkampf mit Ruhm zu beſtehn unterziehen ſich Fürſten und Edle den gleichen Pflichten und dem beſchwerlichſten Dienſt. Doch ſtatt zu erniedrigen und als Feſſel zu hemmen, befreit vielmehr dieſe Unterwürfigkeit, und macht das Herz und den Muth erſtarken. Denn wie die klöſterliche Zucht durch Buße allein die Ausſicht auf das Himmelreich eröffnet; ſo führt auch nur der Dienſt des Ritterthums, mitten in einer ungebändigten Welt, in das nächſte dieſſeitige Paradies menſchlicher Anmuth und Schönheit ein.

Der Kirche zum Kampfe gegen die Ungläubigen, zur Bewahrung des eroberten Grabes, zum Schutz derer, die es wallfahrend beſuchen, einverleibt, wiederholt ſich zwar auch hier noch einmal ein Mönchsthum der Keuſchheit und des Gehorſams. Wenn aber die Ordensritter auch dem Eigenwillen und der Liebe entſagen, ſo verbinden ſie dafür mit der geiſtlichen Macht und Würde um ſo glorreicher im Turnier- und Todesſpiel der Waffen die Ehre des eigenen Ruhms, und vermehren in ihr zugleich die Ehre und Herrſchaft des Ordens, dem ſie geweiht ſind. — So bildet die perſönliche Selbſtſtändigkeit in ſprödeſter mittelaltriger Geſtalt den eigentlichen Mittelpunkt des Ritterthums, aber ſie wird durch Lehnstreue erweitert, durch geiſtliche Ordensregeln und lange Erziehung zum Krieges- und Frauen-

dienſt gezähmt, durch religiöſe Frömmigkeit vertieft, gehoben durch Liebe, geadelt durch den Schutz, den die Kunſt der Waffen den Unbeſchützten großmüthig angedeihn läßt.

Deſſenungeachtet bleibt das ritterliche Leben, wie reich es auch nach Außen hin erſcheinen kann, doch an innerem menſchlichem Gehalte im Ganzen noch arm. Kirche, Vaterland, Vaſallenſchaft und Familie werden hineingezogen, es behält jedoch ſowohl als Geiſtlichkeit eine nur negative Stellung gegen die Bande des Bluts und Patriotismus, als es auch in ſeiner weltlichen Form aus allen übrigen Verhältniſſen herausbebt, die wahrhaft erſt das menſchliche Daſein gliedern und erfüllen. Dem jeden Einzelnen theilt es dem Einen großen Ritterorden zu, der ſich über Frankreich, Spanien, Portugal, Italien, England, Scandinavien, das weſtliche Deutſchland u. ſ. f. mit national modificirten Sitten und Regeln freilich, doch im Weſentlichen mit den gleichen Zwecken und Geſetzen ausbreitet. Die perſönlichen Abenteuer entziehn dem Staat, die Burgen und Schlöſſer ſcheiden von den Städten, Roß und Turniere, Feſtlichkeiten und Krieg von Ackerbau, Gewerk und Handel ab; die Erziehung an fernen Heihaltungen entfremdet dem Leben in der Familie, und ſelbſt die Liebe und Treue, die ſtatt der Ehe nur ſich ſelber zum Ziel hat, lockert dieß heilige Band, das zu verletzen ſogar Liebespflicht ſein, und Ehre bringen kann. Wie ſehr deshalb auch das concrete Individuum außer ſeiner Ritterlichkeit noch König oder Vaſall, Sohn, Bruder, Vater und Gatte iſt, und auch dieſen Verhältniſſen ſeine Thätigkeit mit mehr oder weniger Klugheit, Größe des Charakters und Fülle des Herzens widmet, ſo wird es doch unmittelbar, ſobald es in dem Geiſte überaltreuſter Tugend und Ehre allein handelt, aus allen ſonſtigen Lebenskreiſen ebenſoſehr wieder herausgerückt, und gehört als Gleicher unter Gleichen nur demſelben Boden an, auf dem es keine andere Geſinnungen als die übrigen Genoſſen zu hegen und keine andere Pflichten zu erfüllen hat. Das Ritterthum trägt in ſeiner weltlichen Sphäre über jede anderweitige Particularität durch den ähnlichen Gedanken der Einigung und Gleichheit hinaus, welchen

die Eine Mutter Kirche früher bereits für sich in Anspruch genommen hatte, und den erweiterter noch die moderne Aufklärung und Bildung, als Norm der Urbanität und geselligen Höflichkeit, für Benehmen, Kleidung, Lebensansicht und Ausdrucksweise zur wechselnden Tagesordnung macht.

Schon dieser Grundcharakter verbietet das Emporblühn der bildenden Kunst und näher der Malerei aus dem Schooße des Rittertums. Die Großen und Edlen bedürfen zwar der Architektur für ihre Paläste und Burgen, jedoch die nöthigen Bauten aufzuführen überlassen sie den Bürgern und Handwerkern. Denn die Baukunst am meisten beruht auf Wissenschaft und Handwerk, der Ritter aber steht als Ritter der Wissenschaft fern, und kennt keine andere Handwerkskunst, als die Kunst des Waffenhandwerks, die ihn über den Bürger stellt und von ihm absondert. Der früher behauptete Zusammenhang des Templerordens mit den alten Bauhütten ist neuerdings siegreich widerlegt. So hat auch die Ritterschaft keine eigenthümliche Formen der Architektur erschaffen. Sie hat auf ihre Schlösser, Brücken, Thürme, Mauern denselben Typus übertragen sehn müssen, den der allgemeine Sinn der Zeit für Kirchen, Klöster und Städte geltend machte. Anders schon verhält es sich mit der Sculptur. Nicht als ob die Ritter Bildhauer geworden wären. Dazu setzt auch diese Kunst, die außerdem mit der Architektur in engster Verschwisterung blieb, in viel zu hohem Grade ein sorglich erlerntes Handwerk voraus. Aber die Ritter waren wie die griechischen Wettkämpfer gleichsam lebendige Sculpturen. Die Ausbildung des Körpers zur Anmuth der Stellungen, Bewillkommnungsgrüße und Reihentänze, die Kunst im Tummeln der Rosse, der Triumph, nicht der Stärke allein, sondern der geregelten Schönheit in Führung der Waffen, das ist die neue Plastik, welche sich, im Gegensatze der übrigen Barbarei, vom Styl majestätischer Hoheit ab bis zur Grazie der Zierlichkeit hin musterhaft ausbildet. Es ist eine freie selbst in theoretischer Absicht getriebene Kunst: eine Kunst aber, die sich in ihrer unmittelbaren Lebendigkeit so ganz zum alleinigen Zweck hat, und hierin

ſelbſt ſchon ihre volle Befriedigung findet, daß ſie des Erz und Steins nicht bedarf, um ihre Formen feſtzuhalten und ih Geſtalten dauerhaft zu machen.

Für die Malerei nun gelten theils die ähnlichen Grün theils treten neue hinzu. Auch ſie noch bleibt in Vereinz Miſchung und Auftrag der Farben wie in Form und Zeichnu vielfach an ein mühſeliges Handwerk gebunden, zu dem ſich d ritterliche Arm nicht bequemen durfte. Denn dieſer Arm w lebenslang dem Ruhme des Kriegs gewidmet, und hätte ſel bei dem beſten Willen zu der friedlichen Beſchäftigung der M lerei weder die Muße gefunden, noch bei der ſteten Handhabu ſchwerer Waffen die Stätigkeit und Gewandtheit der Hand b wahrt, welche der Pinſel nothwendig macht. Malerei und R tterthum ſtehen ſchon in dieſer Rückſicht ſoweit auseinander a Lanze und Malerſtock verſchieden ſind. Doch ich will mich b äußeren Gründen nicht aufhalten. Es giebt genug innere u tiefere.

Wir haben die nächſte Aufgabe der Malerei dahin feſtg ſtellt, daß ſie die religiöſen Stoffe der vorigen Epoche mehr u mehr durch die menſchliche Geſtalt und den vollen Ausdr menſchlicher Empfindung beleben müſſe.

Wenn hiefür der eindringende Blick auf die Gegenwart u erläßlich iſt, ſo kann auch die Forderung nicht ausbleiben, d die Malerei ſich in Local, Coſtüm und Charakteren ſchlechth national ja provincial ſelbſt abſchließe. Denn bei dem erſt vienden Einleben in die äußere Form und innere Seele dem Maler ganze Epochen hindurch nur das Nahe, Gewoh wahrhaft zugänglich. Er kann nur im Heimathlichen vollſtä dig mit Auge und Gemüth zu Hauſe ſein. Nach dieſer Se giebt es keine individualiſirendere Kunſt als die Malerei. V liert ſie ihren Kern gedrungener Nationalität, geht ſie auf's a gemein Menſchliche der Form, der Färbung, des Ausdrucks l ſo iſt ihre Stärke dahin, ihre Fülle in Kahlheit verwand und aller academiſchen Regeln zum Trotz fehlt ihr der eige lichſte maleriſche Grundzug. Was iſt nicht alles von Rayha

Idealen gerühmt worden. Und doch läßt ſich in ſeinen Werken, wie in den ſchönſten Geſtalten jedes anderen bewunderten Malers, in Körperproportion, Geſichtszügen, Ausdruck der nationale Typus wiederfinden, der die Meiſter lebendig umgab, und den ſie nur mit der Kunſt überhaupt, mit dem beſondern Inhalt und erwählten Problem in Uebereinſtimmung zu bringen hatten. Das Nationale iſt es, was auch in der Kunſt den Menſchen am tiefſten ergreift, und was er aus eigener Seele am energiſchſten wiederſchafft. Mit dem erſten Athemzuge bereits von dieſem directen Wege baut die Malerei in Italien wie in den Niederlanden die großen Werke ein. Das Ritterthum aber widerſtrebt der nationalen Begrenzung, und kann ſchon um dieſer ausweitenden Allgemeinheit willen kein Anknüpfungspunkt für den neuen Fortgang der Malerkunſt werden.

Ein zweiter Grund hat den gleichen Urſprung. Wie ſehr unſere Periode auch in ſteigendem Grade aus der Natur und dem vorhandenen Volksleben theils die Form ihrer Darſtellung, theils den Inhalt derſelben ſchöpft, ſo iſt ſie dennoch zur Blüthezeit des Ritterthums gerade ausſchließlich noch mit religiöſen Stoffen beſchäftigt. Alle ihre Anſtrengungen müſſen ſich zunächſt darauf richten, ſoviel ſie es vermag, die Begebniſſe der Bücher Moſis, der Evangelien, der Apoſtelgeſchichte, der Apokalypſe zu lebensreichſter Anſchauung hinzuſtellen. Die katholiſche Malerei hat dem Glauben das zu erarbeiten, was er in ſeiner Sphäre aus eigenen Mitteln nicht leiſten kann: die ſinnlich gemäße Gegenwart ſeiner Geſchichten, Wunder und Verheißungen. Sie am meiſten vereint die Seiten, welche der Cultus nur ungehörig auseinanderringt, zu echter Durchdringung, indem ſie die ſinnliche Farbe und Form läutert und klärt, und damit dem geiſtigen Innern, das ſich in ihr verkörpern ſoll, durchgängig und entſprechend macht. Und hierdurch erfüllt ſie eine doppelte Aufgabe. Sie verſinnlicht dem Menſchen den Glauben zu wirklichen und doch geiſtigen Geſtalten, und giebt zugleich durch Local, Charaktere und Trachten, die ſie aus ſeiner vertrauten Umgebung entnimmt, die muthige Gewißheit, daß

auch das heimiſche nächſte Dieſſeits mit Gottes Geiſt und Weſen verſöhnbar ſei.

Dieſe höchſte Miſſion muß die Malerei ſchon im Weſentlichen hinter ſich haben, ehe ſie, durch ihre eigene Thatigkeit beruhigend losgeſprochen, ſich mit freiem Gemüth auf die Darſtellung profaner Kreiſe als ſolcher zu concentriren vermag. Das Ritterthum dagegen in der Epoche, in welcher die Malerei ihre neue Aufgabe in der religiöſen Sphäre erſt zu finden anfängt, bildet ſchon im Leben wie in der Kunſt, unabhängig von Kirche und Cultus, ſein eigenes Gebiet weltlicher Tapferkeit, Ehre, Liebe und Vaſallentreue, ſein Etiquette des Krieges, ſeinen Glanz, ſeine fröhliche Pracht reichhaltig aus. An dieſer heiteren Wirklichkeit muß deshalb die Malerei vorübergehen. Nun erreicht zwar das Ritterthum in den Kreuzzügen ſeinen Gipfelpunkt. Was aber erſtreitet es in dieſen Kämpfen mit all ſeinem Heldenthum! Nichts als die leere Stätte, das bloß hiſtoriſche Local der Vergangenheit, durch deſſen Anblick es, ſtatt Chriſtus geboren werden, wandeln und wirken zu ſehen, nur etwa den mitgebrachten Glauben an ihn ſtärkt. Um dieß möglich zu machen, iſt es der Malerei nicht zu thun. Sie ſoll im Gegentheil für jeden neuen Ort neu darſtellen, wie überall einſt und jetzt, Chriſtus geboren werde, leide, gekreuzigt ſei und auffahre gen Himmel. Denn in der Gemeine gehört das Leben und Leiden Chriſti allen Tagen und Orten an. Der national erfindende Maler macht jede Stadt zu Jeruſalem, jeden Hügel zum Calvarienberge, jeden Felſen zur Grabesſtätte, was er Wildes und Unbändiges findet zu Kriegsknechten, was er Gutes erblickt zur Geſtalt des Heilands, was er Schmerzlichſtes ſieht, zu Maria und Johannes, und alles Unſchuldige und Reine wird ihm zu den Engeln auf dem entſiegelten Grabſtein des Herrn. Für die innere Seite liefern ihm die Evangelien und Legenden, für die äußere die eigene Gegenwart den voller ſtrömenden Quell, will er auch noch ſo naiv bemüht ſcheinen, das Geweſene in ſeinem wirklichen Hergange zu wiederholen. Die ſchöne Kunſt, welche dem Ritterthum wie ihr das Ritterthum zuſagt, und die

aus demselben zu erneutem Glanze entspringt, ist allein die Poesie.

Die höchsten Zwecke des ritterlichen Lebens, sahen wir, gehn aus dem Mangel an Befriedigung in den Zuständen hervor, wie die vorhandene Gegenwart sie darbietet. Je weniger die Wirklichkeit selbst genügt, je mehr bildet sich außerhalb ihrer die innere Veredlung des Subjects, die Erhebung seiner in sich selbst aus. Und was dieß Ideal an den Verhältnissen geltend macht, die es in sich hineinnimmt, ist stets nur die gleiche Form, welche die eigentlichen Geschäfte des Staats und bürgerlichen Rechts, als Staats und Rechts, die Sittlichkeit der Ehe als Ehe, das Leben der Geistlichkeit als Geistlichkeit im Ganzen nicht umwandelt, ja den Geboten dieser Sphären sich nicht selten entgegenstellen muß. Auf solche Art in der Wirklichkeit selbst von der Wirklichkeit wieder abgeschieden, bleibt das Ritterthum in seinen eigensten Interessen ein Werk, das die Vorstellung von einer geläuterten Welt der Schönheit und Sitte aus ihrer eigenen Tiefe zu Tage fördert, und das für sich selber befriedigen soll. Wenn nun zu diesem Sinnen und Kämpfen noch durch Glaube, Treue und Liebe die volle Empfindung und Leidenschaft hinzukommt, die den ganzen Menschen durchdringt, so ist näher die Phantasie als der mütterliche Boden anzusehn, der die Blume des Ritterthums nährt, und ihre duftigsten Blüthen sich aufschließen läßt. Das Ritterthum in seiner Wirklichkeit schon ist die unmittelbare Poesie des mittelaltrigen Lebens. Die Poesie des Lebens aber führt am sichersten zur Poesie der Kunst. Soll nun der Ritter Künstler sein, so kann er sich nur einer Kunst widmen, die ihre inneren Conceptionen ohne weiteren Umweg in's Leben ruft; einer Kunst, deren äußeres Material Jedem von Jugend auf bekannt, und für geistigen Ausdruck auch sonst schon geläufig ist. Diese Vortheile gewährt die Dichtkunst allein. Dichten läßt sich im Kriege wie bei Gelagen; auf Heereszügen wie im Labyrinthe der Gärten und vor dem Altan der Schönen. Dem leichtgemessenen Worte theilt der Rhythmus des eigenen Pulsschlags

Bewegung zu, die innere Muſik der Seele erſchafft ſich ſelber den Wiederklang des Reims, und bedarf es noch, zu verſtärktem Ausdrucke und lieblicherer Kunſt, der Melodie, nun ſo verleiht die gütige Natur dem Herzen Stimme und Geſang, in die Saiten zu greifen iſt bald erlernt, und fällt auch dieß der Hand zu ſchwer, ſo giebt es auf allen Burgen, an allen Höfen Gaukler und Geiger die Menge.

Wie nun Ehre, Liebe, Tapferkeit und Courtoiſie nur den Ruhm des einzelnen innern Subjects betreffen, in deſſen Glanz ſich die Herrlichkeit der ganzen Ritterſchaft ſpiegelt, ſo iſt es auch die lyriſche Poeſie, mit der dieſe neue Dichtkunſt den Anfang macht, indem ſie bald zierlich und klar, reizend, ſcharf und ſinnig das Glück und die Schmerzen der Liebe beſingt, die Schönheit preiſt, von der Freudigkeit der Schlachten, dem Pomp der Turniere, der Luſt der Gelage wiedertönt, oder der ſtachelnden Eiferſucht, dem Haß und der Rachſucht geflügelte Worte leiht, und ritterlich keck den Uebermuth der Großen, die Heuchelei der Geiſtlichen mit hellem Spott verfolgt; bald tiefer ſich in's innre Gemüth, in Liebe und Treue, Schönheit der Jungfraun und Schönheit des Maien mit ſeinen Blumen und Vögeln hineinſinnt, doch monotoner in Empfindung und Ausdruck nur im Wechſel der Form und in Schönheit des Reims unermüdet und reich iſt.

Das Ritterthum bleibt aber bei der innern Vorſtellung nicht ſtehen. Seine Phantaſie durchwebt auch das äußere Leben, und treibt in die Welt zu Kämpfen und Siegen in mehr oder minder myſteriöſen und weltlich ſeltſamen Abenteuern hinaus. Doch auch dieſe äußere Pracht erweckt das Bedürfniß der Plaſtik und Malerei ebenſowenig, als bei den Neapolitanern die Luſt und das Talent erwacht iſt, die landſchaftlichen Zauber ihrer heimiſchen Natur in Gemälden zu erneuern oder zu ſteigern. Selbſt die epiſche Poeſie, zu der es das Ritterthum brachte, hat das veranſchaulichende Element, durch welches die Dichtkunſt auf ihrem eigenen Boden zur epiſchen Malerei werden kann, nur in relativ geringem Maaße in ſich hineingezogen. Ja ſie wird be-

ſonders nach dieſer Seite hin, im Gegenſatz des ſelber noch plaſtiſchen Homer und maleriſchen Boccaz, ſowie dem wirklichen Volksleben gegenüber, theils in Allegorieen trocken, theils phantaſtiſch in abenteuerlicher Erfindung ritterlicher Wunderthaten des Ruhms, der Frommigkeit und Liebe.

In allen dieſen bisher betrachteten Beziehungen endlich, in Rechten und Pflichten, Zwecken und Benehmen, in Leben und in Kunſt ſteht die Ritterſchaft den übrigen Ständen weit abgetrennter noch gegenüber als ſelbſt die Geiſtlichen und Mönche dem geſammten Volk.

Hierin können wir einen dritten Hauptgrund für die Unmöglichkeit ſuchen, daß die Malerei ſich innerhalb des Ritterthums ihren Hauptſitz aufzuſchlagen vermag. Denn in den Zeiten ſelbſt, in welchen ſie ſich ganz auf religiöſe Darſtellungen beſchränkt, ergreift ſie dieſen Inhalt nicht etwa nur der Geiſtlichen und Ritter wegen, ſondern ſie will umgekehrt eine Dolmetſcherin ſein, welche die heiligen Geſchichten und Lehren allen und jeden verſtändlich macht, die Augen haben, um zu ſehn, und Gemüth, um zu empfinden. Prieſtern und Laien, Rittern und Bürgern, Hörigen und Freien will ſie die gleiche Erbauung, den gleichen Genuß bieten, und wird das Bedürfniß und die Befriedigung der ganzen Nation.

So kann ſie von dem Stande nicht ausgehn, der, wenn er ſich auch der Kirche in Sachen des Glaubens unterwirft, doch in allen ſonſtigen Kreiſen bevorrechtigt nur ſeinen eigenen Conventionen folgt, und mit wallenden Büſchen in glänzendem Waffenſchmuck von den hohen Roſſen ariſtokratiſch auf die Häupter der niedriger Geborenen herabblickt. Die Malerei iſt in Inhalt und Form, in Stoffen, Geſtalten und Farben eine Kunſt des Volks, eine demokratiſche Kunſt, welche die Einſegnungen prieſterlicher und ritterlicher Vorrechte ſiegreich durchbricht, doch eben ſoſehr, um nicht ſelber ausſchließlich zu werden, alle Elemente des vorhandenen Lebens für ihre Darſtellungen benutzen muß.

Um ſo mehr daher hat ſie auch aus dem Ritterthume, ſo viel es ſich thun ließ, Vortheil gezogen. Sie hat ſich den Prunk

der Höfe, den Glanz der Rüſtungen, die freiere Bewegung des Körpers, das feinere Benehmen, den Ausdruck adligen Sinns, die Charakterkraft und Tapferkeit, die Richtung auf Poeſie und Kunſt, die Frömmigkeit und frohe Luſt am Genuſſe der Gegenwart zu ſtatten kommen laſſen, und man kann das Ritterthum als eines ihrer Beförderungsmittel aufzählen. Aber die Malerei begnügt ſich weder mit den Formen, welche dieſe Sphäre ihr zu liefern vermag, noch macht ſie den näheren Inhalt derſelben zum Stoff ihrer Erfindungen, und da ſie ſich überhaupt erſt reger zu einer Zeit entwickelt, in der das Ritterthum bereits unaufhaltſam tiefer und tiefer herabſinkt, kann ſie auch nur Geſtalten auf ſich einwirken laſſen, welche dieſe Auflöſungsepoche vor Augen bringt.

Zwölfte Vorlesung.

Zu den angeführten allgemeinen Gründen treten, sowohl in Betreff des Klosterlebens, als auch in Rücksicht auf das Ritterthum, noch speciellere Umstände hinzu, verschieden je nach der Aufgabe, welche die Kunst unserer Periode bei diesem oder jenem Volke zu lösen hat.

Wir wollen nur einen schnellen Blick erst auf die Italiener, sodann auf die Deutschen und Niederländer werfen.

Die italienische Kunst knüpfte im Mittelalter am frühsten ihre Umwandlung an die wiedererwachende Liebe für die Künste und Wissenschaft der Alten. Diese Richtung konnte weder aus den Klöstern, noch aus dem Ritterthume hervorgehn.

Was sich in Italien an litterarischen Schätzen des Alterthums aufgehäuft und erhalten hatte, fand allerdings selbst in den künstlerisch und litterarisch düsteren Jahrhunderten in den Klöstern die relativ sicherste Aufbewahrung. Aber die Klöster waren der Hauptsache nach doch nur ein Stapelplatz für Handschriften. In dem vervielfältigenden Abschreiben derselben thaten sich bekanntlich früh schon die Benedictiner hervor; später sodann im eilften und zwölften Jahrhundert, in Frankreich besonders, die mit strengerer Ordensregel von dem Hauptstamm sich abzweigenden Carthäuser und Cistercienser. In Italien dagegen verlor sich um die gleiche Zeit der Fleiß des Sammelns, statt sich zu steigern, fast gänzlich, und war auch im dreizehnten Jahrhunderte noch nicht wieder erweckt. Denn obschon in dieser Epoche die Orden der Dominicaner und Franciscaner ihren Wohnsitz zum Theil auch in den Städten finden, und dort mit

Eifer den Unterricht in höheren und niedern Schulen übernehmen, so haben dennoch gerade diese neuen Orden keine Vorliebe für die Werke der classischen Litteratur, und zu größerer Gelehrsamkeit bilden sich unter ihnen aus eigenem Antriebe nur vereinzelte Männer aus. Die lebendige Freude an den Alten und die durch genauere Kenntniß angereizte Nachbildung und eigene Production hat deshalb schon seit ihrem Beginn, das vierzehnte Jahrhundert hindurch, nicht in den Klöstern mehr ihr eigentliches Asyl. Fürsten, wie König Robert von Neapel, der selber von sich rühmte, daß er lieber der Krone, als der Wissenschaften entbehren möchte; Männer, wie die Visconti zu Mailand, die della Scala zu Verona, die Este zu Ferrara werden in diesem Zeitraum die nächsten Beförderer classischer Bildung, und ziehen Gelehrte und Dichter mit der ähnlichen Gunst zu sich heran, mit welcher das Rittertum auf den Burgen und an den Hofhaltungen der Großen die provencalische Poesie und den Minnegesang angefeuert hatte. Nun steht Petrarca auf. Seit frühster Jugend großgezogen an Cicero's Weisheit und Virtuosität der Sprache, ausgebildet durch Studien zu Avignon und Bologna, durch Reisen nach Paris, Deutschland und den Niederlanden, durch den Verkehr mit den Besten seiner Zeit, durch Sammlerfleiß und dauernde Begier nach Kenntniß, schafft er nach Dante's Vorgang die provencalische, ritterliche Lyrik in neuem Geiste auflebender classischer Bildung um, doch von solcher Liebe ist er für die Sprache und die Thaten des Alterthums ergriffen, daß er seine italienischen Sonette, Canzonen und Sestinen als Spielereien betrachtet, durch seine Triumphe nicht siegen will, sondern den eigenen Dichterruth nur nach seinem nachgebildeten lateinischen Epos schätzt. Boccaccio folgt ihm, wenn auch nicht in Vollendung der Lyrik, doch in der gleich feurigen Liebe, demselben eifrigen Studium römischer und griechischer Autoren, und hat vor ihm den Sinn für die romantische Epopöe voraus, die er mit reichem Geiste, wenn auch hin und wieder durch die Alten gestört, neu wiedererzählt, und überragt einen Nebenbuhler und Freund weit durch den Blick in die be-

regte Gegenwart, die er als frohes Weltkind genießt, und in seinen schalkisch treuen Novellen für alle Folgezeit fortleben läßt.

Die Aufgabe der Klöster bestand nur darin, den Schatz der alten Litteratur die langen Jahrhunderte hindurch zu bergen und zu hüten. Und daß sie dies mit Sorgfalt thun, ist zugleich eine seltsame Ironie des Schicksals. Denn das Studium der Alten ging bei den romanischen Völkern aus demselben Bedürfniß hervor, das die germanischen, je später, um desto vertiefter, durch die Reformation ihrer Kirche und ihrer weltlichen Verhältnisse befriedigten.

Das Alterthum aber ist unvergänglich, weil in ihm allein menschliche Freiheit, Bildung und Schönheit, im Menschlichen und Weltlichen selbst, noch ungestört von dem Bruch zwischen Kirche und Staat, Himmel und Erde, zur Spitze der Vollendung gediehen sind. Nun wollte zwar schon der Kampf der Kaiser gegen das Papstthum den Staat von der Herrschaft der Kirche losreißen, dieser Versuch jedoch war noch zu sehr der erste allgemeine Streit um Macht, Besitz und wechselseitige Obergewalt, als daß er schon die menschliche Freiheit des Geistes in ihrem besonderen menschlichen Bilden und Schaffen, Denken und Genießen hatte bezwecken können. Die erwachende Liebe für die Kunst und Wissenschaft der Römer und Griechen hat ihren Ursprung dagegen in dem Bedürfniß, den ganzen Menschen von der negativen Stellung gegen die christliche Religion und Kirche zu befreien, ihm die Sicherheit eigener Bildung, den Genuß eigener Schönheit, die Versöhnung eigener Erkenntniß zu verschaffen. Bei der Barbarei des früheren Mittelalters und bei der Abhängigkeit von der christlichen Offenbarung konnte dieser Trieb nur da sich Nahrung gewinnen, wo die menschliche Bildung am reinsten und reichsten aus sich selber zur Entfaltung gekommen war. So wurden die Reste des Alterthums wieder hervorgesucht, und die Gewähr ihrer menschlichen Weisheit und Schönheit an die Stelle der alleinigen kirchlichen Autorität gesetzt. Doch eben deshalb kann diese profane Bildung nicht in den Klöstern ihre Stütze finden; die

weltlichen Machthaber mußten das beschützen, was weltlich war, und weder einen religiösen Inhalt noch eine nächste religiöse Wirkung hatte; wenn sich auch der Zwiespalt kirchlicher und classischer Bildung nicht sogleich hervorthat.

Auf die Malerei nun aber übte das Studium der alten Litteratur keinen so schnellen Einfluß, als auf die Poesie. Die gewonnenen Kenntnisse vermochten der ersteren Kunst nur auf einem weiten Umwege förderlich zu werden. Sie mußten theils in Fleisch und Blut, in Gesinnung und That, Phantasie und Leben übergehn, theils den Blick sich nicht nur auf die Poesie und Wissenschaft, sondern vor Allem auf die bildende Kunst der Alten richten lassen, damit der Maler durch die Vorliebe für antike Baukunst und Sculptur nun auch in seiner eigenen Gegenwart die Formen sich anzueignen und in dem verwandten Geiste umzuprägen getrieben würde, welche der antiken Plastik, obschon in anderen Kreisen und zu veränderten Zwecken, entfernter oder näher entsprachen. Was lag aber in dem späteren Mittelalter von dem klösterlichen Sinne weiter ab, als die Kunstfreude an den Statuen des Bacchus und der Aphrodite, des olympischen Zeus, der Athene, der Ringer, Faustkämpfer, Discuswerfer, Centauren, Amazonen, der Hebe und des Ganymed.

Das Ritterthum seinerseits zielte wohl auch auf menschliche Selbstständigkeit, doch in dem innerlich engen Gebiet der Liebesehre und Kunst der Tapferkeit, als Aristokratie und Bildung der Geburt. Vom Haube des Alterthums blieb es noch unberührt. Es fand in dem Siege über die Heiden seinen Beruf, in den Kreuzzügen seinen Angelpunkt, die Liebe zu den Alten aber sehnte sich nicht nach Jerusalem und dem Kampfe gegen die Sarazenen. In dem Adel der menschlichen Gestalt, in der Tiefe der Empfindung und des Ausdrucks die Schönheit der alten Götter mit der Wahrheit des neugeoffenbarten Gottes zu versöhnen, und in dieser doppelt bereicherten Form noch einmal die Geburt und Himmelfahrt, all die vergangenen Wunder, die Bußen und Schmerzen, das Gericht und Paradies der Christenheit vor sich zu sehen, dieß war besonders der Trieb der ita-

lieniſchen Malerei. Italien iſt überhaupt nicht wie Frankreich das Land des Rittertums geweſen. Es wurde früh ſchon das Land der Städte und blieb der Sitz der Klöſter. Wir finden deshalb hier auch keine ſo ausgebreitete und eigenthümlich ritterliche Dichtkunſt. Das nördliche Italien ſchloß ſich ganz den Provencalen in deren eigenen Sprache an, und nur in Sicilien bildete ſich eine Hofpoeſie mit heimiſchen Elementen aus, die es aber neben der Lyrik zu keinem Epos zu bringen vermochte.

In demſelben Maaße, wenn auch in durchweg anderem Geiſte, waren in den Niederlanden und Deutſchland der Malerei Aufgaben zugetheilt, welche ſich weder im Bezirke klöſterlicher Mauern, noch durch ritterliche Abenteuer erfüllen ließen. Das Wiederaufleben der alten Kunſt wirkte hier, wie wir noch ſehen werden, erſt im Anfange des ſechzehnten Jahrhunderts durch Vermittlung italieniſcher Meiſterwerke, und zunächſt brachte dieſer Einfluß mehr Schaden als Vortheil. Dafür erreichten die Deutſchen und Niederländer mit beſſerem Erfolge ein ihnen näher liegendes Ziel. Auch ſie beginnen mit religiöſen Stoffen. Wenn aber der ganze Zeitraum, der uns beſchäftigt, überhaupt ſchon durch den Blick in den Reichthum der Wirklichkeit die Anſchauungen des Glaubens verweltlicht, ſo löſen ſie, den Italienern gegenüber, das ſchwere Problem, den Ausdruck religiöſer Heiligung, ſtatt mit der freien Geſtaltenſchönheit der Antike, umgekehrt mit der Tüchtigkeit particulärer Charaktere und deren menſchlich vollem Intereſſe für Krieg, Bürgerthum, Gewerk und Handel, für männliche Beruhigung in freiem Forſchen und eigenſter Ueberzeugung künſtleriſch zu vereinen.

Den niederländiſchen und deutſchen Malern iſt dadurch ein Stoff gegeben, zu deſſen Darſtellung gerade das Leben, die Sinnesweiſe und Aeußerungsart der Laien vielſeitig aufgefaßt und übertragen werden mußte. Was hiefür die Klöſter zu bieten hatten, reicht auch für die früheſte Epoche noch weniger aus, als in Italien. Denn da ſelbſt, wo der katholiſch chriſtliche Typus vorwaltet, iſt es keine mönchiſche Zurückgezogenheit und aſcetiſche Buße, die uns vor Augen treten ſoll, ſondern entwe-

der ein unmittelbares, frohes Genügen in Gott, oder, wie gesagt, in der Frömmigkeit selber der Grundzug familiensittlicher ehrbarer Sorge und Anstrengung, kriegerisch markiger Kraft und energischer Festigkeit, bis endlich auch die losgebundene irdische Härte der Individualität zum Vorschein kommt, die sich in ihrem brutalen Trotz allem Heiligen entgegenstellt, und die eigene Conversion nur durch schwere Seelenkämpfe erringt. Die Malerei hebt hier, schon innerhalb der religiösen Stoffe, Kreise und Verhältnisse hervor, auf welche das Klostergelübde einzugehen verbietet, oder stellt Charaktere dar, die dem Mönchthum nicht angehören können. Bürger und Bauern, Fürsten und Ritter, blicken uns im Costum der Zeit aus diesen Bildern entgegen, Mönche und Nonnen aber, Ordenstrachten und klösterliches Local finden wir, in Vergleich zu den Italienern desselben Zeitraums, weit seltener. — Mit dem Ritterthum verhält es sich ähnlich. So liegt in der deutschen und niederländischen Malerei von Anfang an, sei sie nun kirchlich oder weltlich, mit wenigen Ausnahmen bei weitem mehr etwas Bürgerliches, Städtisches, Ländliches, als daß ein ritterliches Element darin selbst in seiner Frömmigkeit zum Vorschein käme. Nur bei van Eyck's Anbetung des Lamms können uns etwa die Kreuzzüge vor Augen schweben, und doch sind auch hier die Fürstlichkeit und das Ritterthum nur Eine Seite unter vielen anderen, und das Ganze ist eher eine Wallfahrt und Pilgerschaft, als ein Kreuzzug. So bleibt denn auch die deutsche wie die niederländische Malerei während der Culminationsepoche der provençalischen, nordfranzösischen Poesie und der schwäbischen Dichter noch in der Kindheit, und kann erst zur Zeit des Meistergesangs mannhaft die Höhe ersteigen, auf der sie sich auch in ihrem katholischen Princip bei den Niederländern noch bis auf die Zeit von Rubens' großen Schülern erhalten hat. —

Ueberhaupt geht die Richtung dieser gesammten Kunst von Hause aus dem Protestantismus entgegen, der, als er sich endlich durch die Reformation im Nationalleben Bahn bricht, die Malerei von Klosterlichkeit und Ritterthum ohne Rückkehr ent-

fernt. Denn eben die Reformation hat nach Innen und Außen am tiefsten die versöhnende Gewißheit zu Stande gebracht, daß der wahre Glaube die vollsaftige Ausbildung jeder freien Forschung, jeder gediegenen Idealität in den profanen Lebenskreisen in offenem Einklang mit dem Wesen und Willen Gottes gestatten und fordern müsse; indem zwischen der Kirche als Gotteswerk und dem Staat, der Wissenschaft und Kunst als Menschenwerk zwar ein Unterschied vorhanden sei, ein Widerspruch aber beider Gebiete an und für sich erst durch jene falsche Entgegensetzung hervorkomme, die sich nur mit dem Zurückweichen der Weltlichkeit solle aufheben dürfen. — —

Wir haben endlich die Schlußfolge zu ziehn, um deren Resultat es allein bei der bisherigen Erörterung zu thun war. Wenn weder das Klosterleben noch das Rittertum in unserer Periode der eigentliche Boden und Behufs für den neuen Umschwung sind, so kann die Forderung hauptsächlich nur von dem steigenden Wachsthum der Städte ausgehn.

Die unerläßlichen Bedingungen nämlich für den erfolgreichen neuen Anlauf der Malerei sind in Kurzem folgende.

Nach Seiten der Religion die aufgehende Befreiung des Geistes; die beginnende Sicherheit des Gemüths, das weder einerseits mit gedankenlosem Grübeln sich in die Dumpfheit des innern Glaubens einwebt, und die einzige Beruhigung in der Marter der eigenen Seele sucht, noch andererseits in plumpem Aberglauben ganz äußerliche Objecte, Holzstücke, Knochen und andere Reliquien mehr für die höchste anschaubare Gegenwart des Heiligen hält und durch Weise äußerer Frömmigkeit allein schon dem Geiste genug zu thun meint. Auge und Herz müssen umgekehrt schon das unerfüllte Bedürfniß hegen, die innern Vorstellungen ebensosehr in sichtbarer Gestalt vor sich zu sehn, als die sinnlichen Erscheinungen ihrer Aeußerlichkeit zu entkleiden, und sie zum künstlerisch entsprechenden Körper einer Seele zu machen, die nur in dieser Gestalt zu dem vollen Ausdruck ihrer selber gelangt. Ist aber solch ein Trieb auch erwacht, so wird die wahrhafte Durcharbeitung der leiblichen Formen dennoch

nicht das Geſchäft der Religion als ſolchen. Denn im Katholicismus darf ſich der religiöſe Sinn theils mit dem erſten beſten Dinge, wenn es nur kirchlich geweiht iſt, begnügen, um darin ſeine Vorſtellungen verſinnlicht zu finden, theils wird die religiöſe Läutrung nur an dem eigenen Leibe durch Faſten und Caſteiung vollbracht. Der Proteſtantismus aber entzieht wieder das Bereich des Glaubens mehr und mehr dem Auge und Ohr, und will es nur der belebenden Kraft der innern Empfindung und denkenden Vorſtellung übergeben wiſſen. Es iſt das weltliche Leben daher, welches die Breite und Fülle äußerer Erſcheinungen in deren eigenem Kreiſe mit weltlichen Mitteln von allen Seiten der Malerei entgegenführen muß.

Erſtens in Bezug auf den Ausdruck der menſchlichen Geſtalt und des individuellen Charakters innerhalb der unmittelbaren Wirklichkeit ſelbſt.

Die Klöſter bilden dieſen Ausdruck nur nach Seiten jenes negativen Siegs über die Sündigkeit aus, und zeigen, als Gegengewicht der Buße, nichts als die Tiefe der innern Sammlung, die freudige Hoffnung des Himmelreichs, oder die ſeligen Schauer gewaltſam verzückten Schauens. Dieſer Ausdruck wird immer noch viel Wildes, Steifes, Verdummtes enthalten, wenn das menſchliche Gemüth und der individuelle Charakter nicht ſchon einen anderweitigen Inhalt aufgenommen und in ſich durchgebildet haben, als den abſtracten Gegenſatz ſinnlicher Begier und religiöſer Verkehrung. Das affirmative Mittelglied, welches dazwiſchen treten muß, um den Menſchen in Geſtalt und Ausdruck wahrhaft zum Menſchen und in ſich erfüllten Charakter zu machen, die poſitive Reinigung von Barbarei und Rohheit dringt nur aus dem erweiterten Daſein hervor, das der Menſch ſich durch die Liebe zum Vaterlande und zur Familie, durch geordnete Geſetzlichkeit und alle die höheren und reineren Zwecke, Pläne und Thätigkeiten gründet, welche aus dieſen Gebieten entſpringen. Die hiefür wirkungsvollſten Mittel gewähren vornehmlich die Städte, die denn auch Kirche und Clerus, Fürſten und Ritter in ſich zuſammenfaſſen, und durch das Wechſelver-

hältniß ſo verſchiedenartiger Elemente jedem Kreiſe, mag er ſich auch für ſich wieder abſchließen, dennoch zu concreterer Entwicklung Gelegenheit geben.

Die Malerei macht zweitens für die praktiſche Ausführung ihrer Conceptionen vielſeitige Erfindungen und eine durchgearbeitete Uebung im Technischen nothwendig. Ehe nun die künſtleriſche Virtuoſität in Beidem ſich weiter entfalten kann, müſſen vorher Auge und Geſchicklichkeit ſich überhaupt ſchon auf das Handwerk gerichtet haben. Das Handwerk aber findet im Mittelalter ſeine Gliederung und bürgerliche Sittlichkeit nur in den Städten, wo es die Noth der Bedürfniſſe in menſchlich gebildeter Weiſe befriedigt, und dadurch wahrhaft erſt von der Gewalt der Natur befreit. Denn nur das eigene Bemühn raſtloſer Arbeit hebt den Menſchen körperlich und geiſtig im Sinnlichen ſelbſt über das ſinnliche Leben hinweg. In der ſelbſterworbenen Bildung vereinigt ſich dann zugleich die Nothwendigkeit ſtrenger Ordnung und geſetzlichen Rechts mit dem Drange, dem Muthe und der Kraft, bürgerliche und politiſche Freiheit zu erwerben und zu vertheidigen.

Dieſe doppelte Selbſtſtändigkeit im Weltlichen muß ſich bereits zu beſeitigen angefangen haben, ſoll der Maler befähigt ſein, aus freiem Geiſte mit eigener Hand, wenn auch im Typus der Wirklichkeit um ihn her, eine neue Welt hervorgehn zu laſſen. Und da nun weder die Geiſtlichkeit als ſolche, noch die Ritterſchaft die hiefür geeignete Richtung erwecken und das nöthige Handgeſchick bilden, ſo iſt es der dritte Stand, dem vorzugsweiſe die großen Maler angehören.

Außerdem bedarf als äußerer Forderung die Malerei hauptſächlich des Reichthums. Mag ſie nun für die Kirche oder für Laien arbeiten, ſie bleibt, dem Zwang der Bedürfniſſe gegenüber, eine Pracht des Ueberfluſſes, ein Schmuck des Luxus. In Zeiten aber, in denen nicht die Ueberbildung wieder zu einer zweiten civiliſirten Barbarei zurückführt, ſondern das gediegene Intereſſe für alles Echte überall noch lebendig iſt, ertheilt der geſicherte Reichthum jene Liberalität und theoretiſche Offenheit, welche ſich

auch das Heiligste auszuzieren, das unerschöpflich Tiefste den Sinnen entgegen zu bringen liebt, und sich was sonst nur der prac tischen Befriedigung und trüben Bedürftigkeit dient, zum heitern Genuß der Schönheit zu erheben freut. Allerdings fehlt es schon vor der Blüthezeit der Städte weder den Fürsten, Herrn und einzelnen Rittern noch den Klöstern an Reichthum. Sie haben ihn jedoch für andere Unternehmungen, für die Kreuzzüge, für Privatfehden, Hoffeste, Turniere, schöne Rosse, Rüstungen, reiche Kleider und Edelgesteine oder für rein religiöse Zwecke anzuwenden. In den Städten erhält der Clerus eine andere Stellung. Hier sind die Kirchen dem zuströmenden Volke dauernd geöffnet, und die Geistlichkeit, bei dieser Berührung mit der Welt, umgiebt den Gottesdienst gern mit dem religiösen Weltglanz der Kunst, so daß auch die Künstler ihrerseits, je weniger sie ausschließlich für die Priesterschaft thätig sind, um so weniger selbst in ihren kirchlichen Werken dem Ausdruck des natürlichen Lebens und Treibens den Zutritt verwehren. Den Bischöfen aber verschaffen die stets begüterteren Gewerke und Älter des Handels, der sich bis nach dem Orient hinerstreckt, äußere Möglichkeit, auch aus ihren Mitteln Kirchen und Capellen, Rathhäuser und Pallaste durch Meisterwerke der Malerei weltlich zu heiligen, oder sich selber abcontrefeit zu sehn. Dieselbe Blüthe der Städte gewährt den Fürsten und Großen gleichfalls außer den Mitteln noch die Lust zu der verein Verherrlichung der Religion und Schönheit. Anfangs ist Liebe wie die Kunst selber eine Sache der Frömmigkeit. Mehr und mehr aber will der Katholicismus in seinem eigenen Sinn zu den Sinnen sprechen, und sucht selber verweltlicht majestätische Pracht seine Herrschaft zu verkündigen und zu stärken. So löst sich denn auch die Malerei in steigendem Grade von ihrer religiösen Demuth los, und macht den Altar zum Schauplatz, als zum Sinn und Zweck ihrer Werke, bleibt Religion, weil sie sich ganz ins Innre zurückzieht, wo der Stoffe noch das Local darbietet, und die nun doppelt befreite das für sich schon genügende weltliche Leben an das Licht treten

Zu all diesen Verhältnissen kommt drittens noch der Umstand hinzu, daß die lebendige Kenntniß und Wissenschaft nicht in den Klöstern ihre Wirksamkeit findet. Schon im früheren Mittelalter hatten die weltlichen Machthaber, wie Carl der Große und Alfred, in ihren Reichen die gelehrtesten Männer herangezogen, Schulen gestiftet, den Unterricht organisirt, und wenn auch zum Theil, was sie verbreitet hatten, durch die kirchlichen und politischen Kämpfe der Zeit wieder unterging, so entstand doch vom eilften und mehr noch vom zwölften Jahrhundert ab in den Städten nunmehr ein dauernderes Local für den neuen Umschwung der Gedanken und realen Wissenschaften. Frankreich wird der Sammelplatz der Philosophie, deren ritterliche Lauterkeit und Siegesehre des Denkens die selbstständige Forschung auf eigene Füße zu stellen anfängt, und Italien, wo die Kenntniß des römischen Rechts zu keiner Zeit gänzlich erloschen war, bleibt das Land der Rechtsschulen. Besonders diese Studien des bürgerlichen Rechts bringen, im zwölften Jahrhundert schon zu emsiger Thätigkeit angeregt, das mittelalterige Städteleben den Vorstellungen des Alterthums näher, und thun dadurch für die Bildung im eigentlich Menschlichen mehr, als die religiöse Zurückgezogenheit der Klöster und die abenteuernde Ritterschaft zu leisten irgend im Stande waren. Der allgemeinere Act aber, der den Städten den Vorzug giebt, ist die Stiftung und das Emporkommen der Universitäten: zunächst freilich für Italien, Frankreich, England wichtiger als für Deutschland, welches das zwölfte und dreizehnte Jahrhundert hindurch in Kenntniß und Gelehrsamkeit im Ganzen zurückstehn muß.

So schließt sich denn das Aufleben und die Nachbildung der alten Litteratur, Plastik und Baukunst gleichfalls mit der Regsamkeit der Städte zusammen. Auch hierin gebührt den Italienern nicht nur der unbestreitbare Vortritt, sondern sie bringen ebensosehr durch nicht mehr gestörte Fortentwicklung schon mit dem Anfang des sechszehnten Jahrhunderts in Poesie und Baukunst, Sculptur und Malerei zu solch einer Freiheit und Größe,

Kühnheit, Pracht, Gewalt und Grazie geistiger Gründung und vollendeter Ausführung vor, daß sie kunstlerisch zu den neuen Griechen und Römern werden, welche allen übrigen Völkern, wenn deren eigene Bildung nicht mehr genügt, als unerreichtes Musterbild gelten.

Ist nun in dieser Weise für alles, was der Malerei unserer Periode den Anstoß geben kann, das Leben der Stadte die wesentliche Voraussetzung, so ist hiemit zugleich die Thatsache erklärt, daß die Blütheperiode dieser Kunst nur von der Mitte des vierzehnten Jahrhunderts bis zum Schluß des siebenzehnten enthalten, stets mit der früheren Wichtigkeit der Klöster und des Rittertums Hand in Hand zu gehn. Denn in Rücksicht auf die historische Folge der obenerwähnten Bildungsmittel unterwirft sich die klösterliche Strenge zuerst die Widerspenstigkeit der menschlichen Natur, und während Jahrhunderte lang die beschauliche Muße auch dem Unterricht und der Erhaltung literarischer Schätze. Dann erst gewinnt das weltliche und geistliche Rittertum seinen vollen Inhalt und Glanz. Die Städte aber konnen erst nach den Kreuzzügen zu freier Thätigkeit und Bildung gelangen. Dem früheren Mittelalter war die Aufgabe gestellt, einerseits das Gebäude der katholischen Kirche bis zur Spitze hin auszubauen, die Geistlichkeit fest von den Laien zu trennen und gegen die Herrschaft der Fürsten zu verselbständigen, andererseits im Weltlichen Grundbesitz und Macht durch das Lehnrecht zu ordnen; die geistige Obergewalt über alle Völker jedoch dem Papstthum zu sichern. Die Kirche nun, die selber in dem dahin geschichtenen irdischen Leben Christi und in der Tradition seines Geistes wurzelt, weiß als gemeinsame Pflegerin und Heiligung für die gesammte Christenheit nichts anderes, als Kaiser, Könige und Vasallen, Ritter und Herzoge nach dem Grabe auszusenden, darinnen Christus gelegen. Den sie suchten aber, war auferstanden, und ihm nach sollte Jeder nicht nur auferstehen in religiösem Glauben und Gottesdienst, sondern in Weltdienst und Besitzung alles Menschlichen vom Drucke der Rohheit und der Zerstreuung in Priester und

Laien, in Herren und Knechte. Nicht das eingesunkene Kreuz und Grab der Vergangenheit war es mehr, was nach der Auflehr von der großen Wallfahrt die Völker zu finden hatten. Den kirchlichen und weltlichen Mängeln der eigenen Wirklichkeit galt der nicht mehr abenteuernde Kreuzzug: die allseitig bildende Arbeit des Geistes und der Hand war das heilende Kreuz, das neu zu errichten Not that; was aber bisher mit alleiniger Macht und Gültigkeit geherrscht hatte, mußte zu dem großen Grabe werden, aus welchem der Mensch verjüngt erstehen, und wenn auch irdisch und weltlich, dennoch leben und wirken sollte im wahren Sinne und Willen Gottes. Erst das Hervortreten dieser Richtung giebt im Mittelalter den rechten Zeitpunkt für die wachsende Kraft der Städte, und macht deren eigentliche Bedeutung aus.

Wie bisher die Ritterlichkeit, so gewähren jetzt der Fleiß und die Sittsamkeit in Familie, Gewerk und städtischem Eigenthum Ehre und Ansehn: die fahrenden Abenteuer weichen in steigendem Grade der berechnenden Kühnheit des Handels in Landverkehr und Wagnissen zur See; die ritterlichen Ordensregeln und Gesetze der Gilden verleiten sich zum bürgerlichen Recht, zur Rechtlichkeit und städtischen Sitte; der Reichthum der Geburt wird zum Reichthume des Erwerbs, der Ruhm der Waffen zum Ruhme der Gelehrsamkeit und Bürgerschaft. Und da die gewerbliche Freiheit der Bürger in ihrem Zusammentreten, Annehmen und Ausschließen, da das Erringen, Ausbilden und Vertheidigen ihrer Verfassungen und Privilegien, gleich den Rechten des Taufens und Siegen der Erkenntniß meist nur im Gegensatze der weltlichen Gewalt oder kirchlichen Herrschaft durchgefochten sind, so ist es dieser stärkste Boden hauptsächlich, auf welchem Muth, Kraft und Frische des Sinns den Schauplatz für neue Gedanken und durchgreifende Erfindungen suchen.

Dreizehnte Vorlesung.

Wir wollen endlich zu den mannichfachen Vortheilen übergehn, welche für die Malerei aus dem Emporblühn der Städte erwachsen konnten.

Die Grundform aller mittelalterigen Lebensverhältniße ist die Sonderung der verschiedenartigen Gebiete, und der corporative Zusammenhalt derer, welche durch gleiche Zwecke sich zu der ähnlichen Thätigkeit aufgefordert sehn. Die Hierarchie giebt hierfür das großartigste Beispiel, dem das Rittertum folgt. Wahrhaft aber kommt das corporative Element erst in den Städten zu seiner Durchbildung, insofern es statt der allgemeinsten Unterschiede vielmehr die particularistischsten Kreise ergreift, Gemeine von Gemeine, Zunft von Zunft absondert, und durch diese Scheidung gerade jedem einzelnen Zweige sein individuelles Leben zutheilt. Auch die Kunst fügt sich dieser Form nicht nur ohne Störung ihrer Fortschritte, sondern zu einem noch nicht genugsam hervorgehobenen Gewinn.

Wir müssen auch hier näher von dem Handgeschick ausgehn, ohne dessen gründliche Einübung dem Maler jede sichere Basis für höhere Erfindung und freie Ausarbeitung fehlt. Die Tüchtigkeit im Handwerk aber will, bei aller Gunst angeborener Begabung, dennoch durch Zucht erworben, durch Reflexion und Ausdauer zu unverlierbarer Gewohnheit ausgebildet und befestigt sein. Dieß ist es, was im Mittelalter auch für die Malerei zu großem Theil das Anschließen an die zünftige Form bewirkt. Die technischen Vortheile und Erfindungen werden dadurch, wie die Geschicklichkeit im zweckmäßigen Ge-

brauch derſelben, zu einer ununterbrochenen Kette der Tradition, die ſich von Meiſter auf Schüler überträgt, um in allem Aeußerlichen wenigſtens jeden in ſeinem Kreiſe mit dem Nöthigen auszuſtatten. Keiner vermag außerhalb ſolcher Lehre als Meiſter dazuſtehn. Welche Verirrung hierin liegt, können jetzt nur diejenigen deutſchen Maler ganz mitempfinden, welche den glücklichſten Anlagen zum Trotz ſich dennoch ihr ganzes Leben hindurch bei jedem neuen Werke immer von Neuem wieder ſchülerartig herumplagen müſſen, weil ihre Jugend und Lernzeit in eine Epoche fiel, in welcher die [illegible]tiſchen Ueberlieferungen einer gediegenen Praxis mehr oder weniger ausgeſtorben waren, ſo daß ſie zu einem Tappen, Irrgehn und Experimentiren verurtheilt bleiben, das mit dem Mangel an ſicherer Handhabung auch das Auge in Roth und Verwirrung bringt. An Unterricht im Zeichnen, in anatomiſchen Studien, in der Perſpective und Optik, in der Lehre von der Behandlung und Compoſition, in Mythologie, Aeſthetik und Geſchichte der Kunſt iſt zwar auf Kunſtacademieen und in ſonſtigen Anſtalten keineswegs Mangel. Was hier aber den Schülern geboten wird, ſind hauptſächlich allgemeine Geſetze und Lehren, die auch nur im Allgemeinen künſtleriſch bilden können. Die individuelle und im engeren Sinne practiſche Erziehung zum wirklichen Malen unmittelbar bleibt ganz dem Zufalle überlaſſen. Sie fällt entweder dem bloßen Naturalismus oder der Anordnung eines beſtimmten Ateliers anheim, in welchem bei uns der Meiſter, wie geſagt, ſtatt der echten Technik, die er ſelber nicht beſitzt, jetzt allzuoft nur ſeine eigene Erfahrung mehrfacher Behelfe und halber Auskunftsmittel in einer Weiſe zu lehren genöthigt iſt, durch welche nun auch die Hinwendung auf Natur und wirkliches Leben, und das Copiren berühmter Meiſterwerke aus [illegible]n Schulen, weil das Verſtändniß und die Durchübung des Handwerks abgeht, den beſten Theil ihres Nutzens verlieren. Mit dieſer Trennung eines höheren, mehr theoretiſchen Unterrichts von dem individuellen practiſchen, tritt dann noch in Rückſicht auf Inhalt und künſtleriſche Behandlung ein Cosmopolitismus zuſammen, wie er ja-

desmal einzutreten pflegt, wenn die Kunst einen weiten Kreislauf von Stoffen und Erfindungen beendigt hat, und nun eigentlich für nichts mehr volle Begeisterung übrig bleibt, obschon die einzelnen Künstler meinen, ihrer Originalität sei Alles und Jedes zugänglich und gemäß.

Von diesen Uebelständen sehen wir in unserer Epoche das gerade Gegentheil. Für den schweren Uebergang von allgemeiner Bildung zum eigenen Ausüben und Schaffen bedarf es noch keiner Brücke. Im lebendigen Entstehn und Fortentfalten der Kunst ist wie sie selber auch die Erziehung zu ihr durchaus lebendig. Sie geht noch ganz individuell in Einem Zuge vor sich. Der Schüler wird einem berühmten oder vertrauten Meister übergeben. Bei ihm lernt er bis zur geistigen Erfindung und freien Execution, durch Wort und That, Umgang, Dienst und Uebung alles, was dem Meister tradirt ist, oder was dieser mit vorwärts treibendem Genius selber neu gefunden und sich zu eigen gemacht hat. Das Beispiel der Praxis ist fast die einzige Theorie, das Sehn des Vortrefflichen, das Erfassen, Nachbilden mit Sinn und Hand der einwirkendste Unterricht, das Malerzimmer des Meisters die beste Academie, und unterweisende Schriften giebt es spät erst und wenige. Genügen aber für weiterstrebende Anlagen die erste Schule, der frühste Meister nicht, so hat in der nächsten Stadt oder in weiterer Ferne eine andere Schule, ein anderer Meister sich gleichen oder noch höheren Ruhm erworben. Obschon der Wechsel eine Klippe ist, ein reichbegabter, in der Kunst sichrer Charakter darf sich dem Einen und Anderen anschließen, und geben ihm diese gleichfalls nicht alles zur völligen Ausbildung seines Talents als Lehre und Muster Erforderliche, so wendet er sich einem Dritten zu, und läßt überhaupt im Laufe eines breiten Lebens das Beste und Größte auf sich einwirken, was aus Natur, Leben und Kunst mit seiner Individualität vereinbar ist.

Um aber das innere Sachverhältniß klar hervorzuheben, müssen wir noch folgenden Hauptpunkt in's Auge fassen.

Der Reichthum des Stoffs, den die Malerei in dieser Pe-

riode zu behandeln hat, ist schon berührt. Einer wie mannichfach individuellen Auffassung ist diese Fülle der Gegenstände fähig! Wie fest unterscheidend und wieder vermittelnd können Religion, Volkseigenthümlichkeit, Verfassung und sonstige Richtung im Leben, Clima und Nahrung, besondere Künstlergabe, Neigung, oder treues Verbleiben in der Heimath sich geltend machen. In Werken der Malerei nun ist im Beginn diese Breite noch nicht verwendet. Alles soll sich erst entwickeln. Entwickelung jedoch in wahrhaft geschichtlichem Sinne bedeutet nichts anderes, als das stufenweise Heraustreten, Fortschreiten, Vollenden dessen, was im Wesen der Sache selbst liegt, die sich entfalten soll. Hiefür ist zweierlei gleich nothwendig. Einerseits, daß jede irgend wichtige Seite für sich gesondert ihr Dasein gewinne; andrerseits, daß sich das einseitig Geschiedene, wenn es wirklich zusammengehört, aneinander ergänze, und durch dieß Einigen erst die eigentliche Totalität zum Vorschein bringe, die, gleichfalls individuell belebt, durch ihre Vollständigkeit vorzüglich erfreut. Der Zeit, dem Raume, den Individuen nach müssen sich jedoch in ihrem geschichtlichen Verlauf auch diese Thätigkeiten die eine von der anderen ablösen. Das Trennen geht theils dem Vermitteln voraus, theils macht neben einer bereits errichteten Vollendung ein weiteres Gebiet neue Sonderungen nothwendig. Ein innerhalb solcher Bewegung thut sich zugleich die Möglichkeit auf, alle die Kunstmittel zu finden und bis zur Feine auszubilden, welche ich schon früher angeführt habe. Auch diese Kenntnisse, Vortheile und practischen Handgriffe erben sich als Tradition der Technik von Meister und Schüler fort, und gehören zuerst nur dieser oder jener besonderen Schule an, bis sie dann ebensosehr zum Gemeingut werden, und sich auch ihres Theils durch wechselseitige Vermittlungen verallgemeinern. Doch in beiden Fällen können sie der Kunst nur wahrhaft frommen, wenn der zugleich eigenthümliche Sinn der einzelnen Meister sie bei ihrem Gebrauch durch individuelle Anwendung neu belebt.

So geht die Entfaltung in jeder Rücksicht immer breiter und immer breiter vorwärts, bis der Sieg, wie die möglichen

Darſtellungsarten und mit ihnen die ganze Summe des Talents und Genies erſchöpft iſt, welche einer beſtimmten Periode nach Maaßgabe der beſonderen Kunſt zuzutheilen war. Doch nähere Beiſpiele werden am beſten, was zu ſagen iſt, verdeutlichen. Zu den Scheidungen nach Seiten des Inhalts und der allgemeinen Auffaſſung gehören außer den Unterſchieden des Katholicismus und Proteſtantismus, der religiöſen Vertiefung und des lebendigen Ergreifens profaner Stoffe, zunächſt ſchon einfache Größe der Erfindung oder realeres Aufnehmen der Wirklichkeit, Hinblick auf die Antike oder Genügen in der heimiſchen Umgebung, Hervorheben der Zeichnung und Geſtalt, oder Vorwalten der Innigkeit der Empfindung, der Farbe u. ſ. f. So ragt Giotto mit ſeinen nächſten Zeitgenoſſen und Nachfolgern, mit Taddeo Gaddi, Andrea Orcagna, Simone di Martino durch neu erfindende Energie hervor, während die Zeit des Filippo Lippi ohne die gleiche Kraft anfängt, ſich mehr auf Nachbildung der Wirklichkeit und ihrer vorhandenen Geſtalten und Charaktere zu legen. Den Venetianern wieder iſt früh die Richtung auf die Lebenswärme des Colorits zu eigen, während andere die Vorzüge der plaſtiſchen Modellirung auf die Malerei zu übertragen verſuchen. Am vielſeitigſten aber in ſpäteren Jahrhunderten ſind es die holländiſchen Maler, von welchen jeder nur in beſtimmten Kreiſen und beſonderer Auffaſſung ſeine Meiſterſchaft findet. Beiſpiele echter Zuſammenfaſſung dagegen in unſerer Epoche geben hauptſächlich Raphael und Rubens. Wer iſt in reiner Schönheit der Form und Gruppirung größer als Raphael, der dennoch in empfindungstiefer Seele und Wahrheit des Ausdrucks ebenſowenig, als im Colorite zurückbleibt. Rubens aber iſt wirklich Tizian, Paul Veroneſe, Correggio, Michel Angelo und Guido Reni, Breughel und Anderes, Italiener, Spanier und Niederländer, Anatom, Zeichner und malender Bildhauer in Einem. Wie ſich jedoch auch ſolch eine reiche Totalität wieder zu neuen Trennungen auflöſt, davon gewähren ſchon Raphaels und Rubens' Schüler die nöthige Anſchauung, und für das Nebeneinanderſtehen des Vermittelns in dem einen und Sonderns

in dem anderen Kreiſe iſt es zureichend, von Rubens ab auf die meiſt gleichzeitigen Holländer, auf Rembrandt, Mierevelt, de Keyſer und van der Helſt, van Goyen und Ruisdaal, Adrian van Oſtade, David de Heem und Gerard Dow zu blicken.

Beide Richtungen nun, das Sondern und Einigen, gehn in unſerer Epoche aus jener lebendigen Art des Unterrichts hervor, die ich eben kurz angedeutet habe. Denn mag auch die eigentlich corporative Form ſich nicht in ihrer Strenge erhalten, ſondern wie es der frei entwickelten Kunſt gebührt, einer loſeren Verbindungsart weichen, ſo ſtellt doch unſere Epoche überhaupt erſt in langſamen Fortſchritten alle die Meiſterwerke auf, aus welchen die ſpätere Zeit ſich die Regeln und Geſetze abſtrahirt hat, welche für das heutige academiſche Verfahren die Grundlage geben. Bei einem Verlaufe nämlich, der von Innen her durch die Natur der Sache unbewußt vorwärts drängt, entſpringt auch das vielſeitigſte Zuſammenfaſſen, ſtatt aus theoretiſcher Abſtract und wiſſenſchaftlichem Unterricht, aus dem individuellen Genius allein. Falſches Nachbilden und unverſtandenes Vermiſchen bleiben zwar gleichfalls nicht aus. Doch ſind dieß entweder nur Irrthümer, wie ſie niemals fehlen, wenn verſchiedene Richtungen ſich zu berühren anfangen, oder es liegt der richtige Trieb zu Grunde, die eigenen Mängel an fremden Vorzügen zu verbeſſern, und der ganzen Kunſt mächtig zu werden. Von der Art z. B. iſt der innere Zug, der die Niederländer zur Nachbildung der Italiener führt. Auch jener bekannte Eclecticismus iſt hieher zu rechnen, in welchem die Carracci, nachdem die Zeit der großen italieniſchen Meiſter zu Manier, Unwahrheit und Affectation entartet, und das friſche Volksleben vergeſſen war, keine andere Hülfe wußten, als nach feſten Regeln des Geſchmacks das Studium der Antike, des Raphael, Titian, Correggio, Michel Angelo und die geiſtvolle Vermittlung alles Beſten dieſer Heroen zu empfehlen. Woraus denn in ihrer Schule, als hauptſächlichſte Ausnahme unſerer Periode, auch für den Unterricht ein Analogon und Vorbild der Lehrmethode zum Vorſchein kommt, die ſich in den modernen Kunſtacademien am univerſellſten aus-

gebildet hat. Doch immer mit dem wesentlichen Unterschiede, daß die Carracci selber im Practischen zu den tüchtigsten Meistern gehörten, und mit dem Prinzip und der Wirkung ihres Unterrichts für ihre Zeit selbst nur wieder, relativ wenigstens, als Abirrung zu betrachten sind. —

Das überwiegend durchgreifende aber in unserer Periode, das mit dem schönsten Erfolg gekrönt wird, bleibt jene bald engere bald weiter particularisirende Beschränkung, die sich mit steigender Freiheit organisch wie ein lebendiges Werk der Natur entfaltet, das auch nur aus dem Boden unter sich, der Luft, dem Licht um sich her die zusagende Nahrung zieht, und um so schöner emporwächst, je weniger es in fremde Erde verpflanzt wird. So nehmen die Italiener z. B. als auswärtiges Element nur die griechisch-römische Kunst in sich auf, die für sie am wenigsten als ausländisch gelten kann. Die Niederländer des sechszehnten Jahrhunderts impfen sich zwar die ihnen wenig verwandte italienische Schönheit ein, und auch die Holländer werden zu ihrer Zeit, die Landschaftsmaler besonders, dem nationalen Charakter theilweise ungetreu. Dafür sind jedoch einerseits bei den Holländern auch diese Renegaten die weniger gründlichen Meister, anderseits gelangt bei den Niederländern, was erst den Anschein bloßer Verirrung hat, zu einem wahrhaft künstlerischen Zweck und Ziel, als Rubens, statt die heimische Malerei in die italienische aufgehn zu lassen, die italienische umgekehrt nach den Niederlanden zurückbringt, und hier als selbsterworbenes Eigenthum ganz national ausprägt und verbreitet.

Diesem Begrenzen, Sondern, Ausschließen kommt nun sowohl das mittelaltrige Städteleben, als auch die Tiefe und Tüchtigkeit zu Gute, in welcher die Reformation theils in Deutschland sich geistig Bahn zu machen anfängt, theils in Holland später, aber dauernder zu nationaler Freiheit und Größe führt. Wir konnten zwar in der ersten Periode schon einen altrömischen und neueren byzantinischen Typus unterscheiden, Italiener, Franken, Deutsche, Engländer hatten ihre wechselnden Eigenthümlichkeiten, Mangel und Vorzüge; der Lauf der Jahr-

hunderte gab den Anblick des Sinkens und Steigens, der Erstarrung im Hergebrachten und des ersten Aufkeimens neuer Intentionen, — im Ganzen aber blieben die Unterschiede von ein und derselben unbeweglichen Grundanschauung gefesselt, und die Vor- und Rückschritte waren weniger der Kunst selber, als den äußerlich zurückhaltenden oder vertreibenden Verhältnissen zuzurechnen. Welch andere Zustände in der jetzigen Periode. Die stets mächtigeren Städte befähigen nicht nur in immer vollerem Grade zu jeder Art der Auffassung, sondern in Naturlocal und Verfassung, Gebräuchen, Sitten, Charakteren und Zwecken individuell abgeschlossen, nöthigen sie die in ihnen allein emporblühende Malerei bei aller Gediegenheit des Inhalts zu der ähnlichen Particularität, und beleben dieselbe zu der gleichen Energie.

Wir wollen als veranschaulichendes Beispiel nur Italien betrachten. Es ist in Stadtgebiete, theils Fürstenthümer, theils Republiken zerstückelt. Hier herrscht die Kirche und religiöse Innigkeit vor, dort Handel, Gewerk und bürgerliche Freiheit: hier waltet Kenntniß der Alten, Bildung und geläuterter Geschmack, dort Pracht, weltliche Größe, Kühnheit der Schiffahrt und Beherrschung des Meers; und das alles in Wechsel und Fortschritt regsam und naturgemäß. Früh schon hauptsächlich ragt Toscana, dem Welteverkehr offen, in Hügel und Thäler vielfach getheilt, die Selbstständigkeit kleiner Republiken [illegible]. Das bürgerliche Florenz, — dem Adel und den Ghibellinen feind, partheisüchtig, vielbeweglich und vielbewegt, handelsmächtig, durch Gewerbfleiß reich, ernst im Politischen, im Leben heiter, in Poesie am frühsten gebildet, durch Bauten verschönt, in Gestalten schlank, voll Charakter, Ausdruck und Leichtigkeit, — wird ein Hauptpunkt auch der Malerei zur Zeit der Freiheit wie unter der langsam erschlichenen Herrschaft der kunstsinnigen, gelehrten, klugen Mediceer. Ebenso das politisch weniger rührige und factiöse, doch in ehrgeizloserem Gemeinsinn gediegene, und — von Handelsbetrieb abgeschnitten — in seiner Kunst kirchlichere Siena. Auch dem Meere zunächst, durch frühe Schiffahrt bereichert, Pisa: groß in Meisterwerken des erhebendsten, Dantegleichen

Ernſtes; aber, in den Kriegen mit Genua bald gebrochen, und dann von Florenz, aller langjährigen Heldenſchaft zum Trotz, zu zweien Malen unterjocht.

Im oberen Albornthal zeichnen ſich Fuligno, Spoleto, Perugia aus. Sie fallen jedoch, ohne wichtige politiſche Aufgabe der Rohheit kleiner Dynaſten und räuberiſcher Gewaltthätigkeit lange preisgegeben, dem Kirchenſtaate anheim, und wenden ſich früh dem innern Leben in Religion und Glauben ſo innig zu, daß ſich faſt nur in Perugia durch Verflechtung in die Verhältniſſe der nahen toscaniſchen Städte weltlich bereichert und vielſeitiger bildet.

Rom ſelbſt aber, der Sitz des päbſtlichen Stuhls, die Hauptſtadt des Kaiſerreichs, erwacht, im eigentlichen Mittelalter ein Tummelplatz adlicher Factionen, nur vorübergehend zu republikaniſchem Aufſchwung, und kann ſich dauernd weder zu politiſchen noch zu Thaten der Malerei begeiſtern. Die großen Päbſte Julius der zweite und Leo der zehnte machen es zwar, wie zum Centrum ihrer zugleich weltlichen Macht, auch zum Mittelpunkt italieniſcher bildender Kunſt, Rom aber giebt auch in dieſer Zeit nicht die Künſtler, ſondern nur die Anregung und das äußere Local.

Weniger noch iſt in Neapel und Genua das öffentliche Leben für die Blüthe der Malerei geeignet. Neapel in der Pracht ſeiner Buchten, ſeiner Berge und Inſeln, in Milde des Himmels, in Glanz, Duft und Farbenpracht ein Paradies der Wirklichkeit, war in Politik und Moral von jeher verächtlich und blieb in Litteratur und Kunſt immer untergeordnet. Ueber die Genueſer aber ruft Dante bereits ſein Wehe aus, und in der That werfen ſie ſich auch ohne Unterlaß in blutigen Kämpfen des Adels umher, und können, bei dem Toben zügelloſer Leidenſchaften und dem überwiegenden Hang zu praktiſchem Genuſſe des Luxus und Reichthums, ſtrengere Sitte, künſtleriſche Größe des Charakters und feinere Bildung nicht zur Herrſchaft gelangen laſſen.

Ein bei Weitem beſſeres Local ſchon bietet die Lombardei

und Romagna dar, obschon weniger der Sitz republikanischer Städte, als das Land der Ebene, mit der Obergewalt aristokratischen Grundbesitzes, und der Macht von Dynasten und Tyrannen. Im zwölften und dreizehnten Jahrhundert zwar entwickelt sich hier im Kampfe gegen die Hohenstaufen die Kraft freien Bürgerthums muthig und schnell, doch zu kurzer Blüthe, und für die Malerei noch zu wenig ausgebildet. Dann vom vierzehnten Jahrhundert ab wechseln die Städte nur in Dynastieen und Herrschaft der Tyrannen. Edle, gebildete Fürsten treten auf, immer jedoch folgen ihnen auch wieder Machthaber schlimmster Art. So bleiben Epochen der Kunst wie die Zeit der Mailändischen Schule des Leonardo da Vinci nicht aus, von einer in schlechthin heimischem Typus fortlaufenden Entfaltung aber wie zu Florenz, Siena, Venedig ist nicht zu reden. Auch fällt die Glanzzeit der Kunst, durch keine reiche Vergangenheit gründlich eingeleitet, meist in das Ende des funfzehnten und in's sechszehnte Jahrhundert, und besonders in der Lombardei läßt sich, statt der Individualität bestimmter Städte, mehr nur der Charakter ihrer Fürstenhäuser und Herrscher angeben. Außerdem wurden Venedig auf der einen, Mailand auf der anderen Seite zu mächtige Staaten, um nicht, was ihnen zunächst lag, an sich zu ziehn, was beiden gleich entfernt war, zum Zankapfel zu machen. Dagegen blieben in Mantua die Gonzaga aufrecht, die Este in Ferrara und suchten ihren Ruhm durch anmuthige Bildung des Umgangs und aufmunternde Liebe für Poesie und Kunst zu mehren. Bologna seinerseits, schon von dem zwölften Jahrhundert her durch Schulen berühmt, die Mutterstadt der Universitäten, verlor auch später diesen Rang nicht, so daß denn hier auch, als letzte Entwicklung der großen italienischen Meister, die academische Schule der Carracci aufstand, die durch Kunstregeln und gelehrten Fleiß das zu überbieten strebte, was in lebendiger Frische und eigenthümlicher Production sich bereits erschöpft hatte.

Die für Malerei wichtigste Stadt aber des ganzen obern Italiens ist Venedig. Schon mit dem Ende des dreizehnten Jahrhunderts erstarrt freilich der Staat zu unerschütterlich aristo-

kratischer Verfassung und opfert in egoistischer Größe, mit eiserner Consequenz nach Innen und Außen Alles und Jedes seinen politischen Zwecken auf, welche den eigenen Bürger in ebenso feste als enge Bande schlagen. Doch als Gegengewicht bleibt dem Privatleben ein desto weiterer Spielraum möglichster Leidenschaft frei; das Volk ist ebenso beweglich, voll Lebenslust und Mark, als der Staat geheimnißstumm, rasch und entschlossen; das Gewerk muß sich hier, wo Plätze und Straßen, ja selbst der frische, gesunde Lufthauch von dem widerstrebenden Meer und dem Sumpf der Lagunen erst stumreich abzukämpfen ist, mit zwiefacher Kraftanstrengung regen; Handel und Reichthum steigen wechselwirkend mit der immer unumschränkteren politischen Größe; die Pracht des Luxus selber wird patriotisch, und wie die besiegte Natur diese wundersam wirkliche Mährchenstadt großmüthig mit allen Reizen von Licht und Farbe schmückt, mit blitzendem Glanz belebt, mit Gluth durchlodert, so ist es auch an dieser Stelle vor Allem die Malerei, die drei Jahrhunderte hindurch nicht müde wird, es zur Ehre der Einen Stadt und des Einen Volks diesem Urbild des eigenen Lebens zuvorzuthun.

In Deutschland, Brabant, Flandern und Holland sehn wir die ähnliche Mannichfaltigkeit berühmter, den Wachsthum der Malerei bedingender Städte; theils von geistlichen Fürsten beherrscht, theils als freie Reichsstädte isolirt, oder sonst auch durch Privilegien, Verfassung, Gewerbfleiß, Handel und republikanischen Protestantismus reich, selbstständig und blühend. Sie bilden auch hier in dem Maaße den eigentlichen Kern, daß der geschichtliche Stufengang der bedeutendsten Malerschulen wiederum mit dem nacheinanderfolgenden Emporkommen städtischen Verkehrs, kräftiger Organisation und geordneter Freiheit zusammenfällt. Den Charakter der einzelnen Hauptorte zu bezeichnen, wird sich jedoch erst später die nähere Gelegenheit finden. Für jetzt bleiben noch andre Punkte zu erörtern übrig.

Wir gingen von den Vortheilen aus, welche der Malerei, im Unterschiede ihrer heutigen Tags getheilten Bildung auf Kunstacademieen und im Atelier besonderer Meister, aus dem

hier festeren, dort loseren Anschluß an die zünftige Form städtischer Gewerke entsprungen sind. Der Hauptvorzug war die gedrungene Lebendigkeit des Unterrichts, genährt durch das Auseinandertreten in die verschiedenartigsten Schulen, voll Kern und Gehalt, nicht nur durch Nationalität überhaupt, sondern durch den bestimmten Volkscharakter, die Schicksale, das Local der einzelnen Städte.

Die zweite Gunst nun gewährt unmittelbar die lebendige Wirklichkeit selber durch die poetische Frische des Sinns und der Gestalten, in deren Mitte die Malerei sich gleich tüchtig und thätig großzieht. Denn das reichhaltigste Vorbild, dessen der Künstler in unserer Epoche bedarf, ist eben das eigene Volksleben, die heimathliche Natur. Aus ihnen schöpft er mit den Augen seiner aus derselben Gegenwart entsprungenen Schule, oder mit reicheren Intentionen das, was ihm zur Vervollständigung der überkommenen Technik und vorgefundenen Auffassungsweise nothwendig oder räthlich erscheint. Vermag er es mit durchdringendem Geist, mit glücklicher Hand, so kann er des besten Erfolgs und Beifalls gewiß sein. Das nämlich giebt für die Kunst den in ihrem sonstigen Dasein noch poetischen Tagen einen so hohen Werth, daß weder Künstler noch Beschauer, um zu Hervorbringung und Genuß zu gelangen, aus der Prosa her den mühsamen Umweg nöthig haben, der allzuleicht zum vergeblichen Irrwege wird. Das wirkliche Leben muß sich der Kunst nah ergreifbar entgegenheben. Nur dann ist diese in sich aus einem Guß, ungebrochen, ohne Störung durch fremdartigst, ungeeignet oder gar nicht überwundene Elemente. Des erwähnten Vortheils gerade erfreut unsere Epoche sich in jeder Beziehung.

Erstens in Rücksicht der Individuen, die ihr die nächste oder weitere Umgebung vor Augen stellt: Bürger der Städte, Krieger, Handwerker, Fürsten, Dichter, Baumeister, Bildhauer, Bischöfe, Mönche, Weltgeistliche, Laienbrüder; alles in bunter Mannichfaltigkeit des Standes, Charakters, der Gestalt und Situationen. Das Leben der Städte hat das Rohe mehr und mehr abgethan, das verletzend Schroffe gerundet, ohne daß schon der feste Halt zum Schwanken gebracht, die angeborene Gesinnung

und Thatkraft abgeschwächt, und die selbstständige Eigenthümlichkeit durch gleichartige Bildung verdeckt, oder aus den gediegenen Sphären in das bloß Zufällige verwiesen wäre. Hierin begünstigt das frühere Mittelalter wie alle Zeiten begünstigt, wo noch gesundes Mark im Gebein ist, das Blut der Leidenschaft vollauf in den Adern rinnt, Spannkraft die gestählten Sehnen, Tiefe das Gemüth, Aufschwung den Geist belebt, und ein unbeugsames Wollen die Stirn frei in die Höhe richtet; Epochen, die zwischen formell fertiger Bildung und formloser Barbarei in strotzender Lebensfülle mitten innestehn, und durch den mächtigen Gehalt, der nahe unter dem Boden der Gegenwart zu Tage liegt, zu einer Thätigkeit aufrufen, für deren Zwecke die nöthigen Organe bereit sind, oder durch Kampf, Erfolg und Mißlingen selber sich rührig bilden. Wenn in solchen Tagen die großen Interessen der Kirche und des Staats, der Freiheit und Macht, der Wissenschaft, der Kunst, der Leidenschaft und Sitte im Umgestalten begriffen sind, in Streit gerathen, und der Entscheidung entgegenstreben, dann erst wird das Leben lebendig, der Sinn groß, der Charakter im Guten und Schlimmen stark, die Arbeit ernst, der Genuß offen und froh. Viel ist gethan, mehr noch übrig. Aber die Gründlichkeit der Zeit läßt es weder zu Zahmheit und Stagnation, noch zu überstürzender Hast und taumelnder Bewegung kommen, sondern giebt allen Zuständen und Individuen die nöthige Muße sich zu gestalten und auszureifen.

Die mittelaltrige Particularisation bringt auch in Bezug hierauf eine gehoppelte Tüchtigkeit hervor. Mit besonderen Kreisen vermag sich der ganze Mensch zusammenzuschließen. In ihnen geboren, für sie erzogen, lebt er sich mit allen Sinnen und Kräften in sie hinein, und verwächst mit ihnen mit um so ungetheilterem Selbst, je weniger allgemein er für Vieles gebildet ist. In dem Gewohnten regt er sich frei; was er ist und kann prägt sich aus, ungehindert und völlig, beschränkt oft, ja borniert, doch ohne Zerstreuung und moderne Versplittrung; partheisüchtig, factiös selbst, aber in corporativem Zusammenhange und

voll Gemeingeist. Dieß ertheilt bei der Neuheit der Zustände und dem sachlichen Gehalte, der sich herausdrängt, den Charakteren in ihrer Begrenzung den Kern, in der Leidenschaft die Gewalt, im Gemüthe die Innigkeit, und in Thaten die Ausdauer der Kraft, die stets nur denselben und immer den rechten Punkt trifft. Wird aber ungeduldigen Geistern ihr Schauplatz zu eng, gährt es und sprudelt's in ihrer Brust, so ist die Wirklichkeit noch nicht so durchgängig fest geordnet, daß nicht ein weiter Raum für neues Schaffen, Zerstören und Wiederbaun übrig bliebe. Kampf und Krieg entbrennt an allen Ecken und Enden; wen nach Abentheuern gelüstet, findet sie in den Städten, an den Höfen, auf den Schlachtfeldern, wie in stillen Klostermauern. Das private Leben der Bürger ist häuslich, die Ehe fest, die väterliche Gewalt durchgreifend, die Familienehre und Jungfräulichkeit streng bewacht; doch die bewegte Zeit verhängt auch über den Friedlichsten Schläge des Schicksals genug, und ist in Deutschland, in den Niederlanden die Gesinnung meist ehrenhaft, in Italien entflammt die Leidenschaft schnell zu List und Verwegenheit, und so giebt es selbst in dem verborgensten Gebiet Wechselfälle in Menge, die Ausdruck und Gestalt mannichfach durcharbeiten. Die gemeinsamen Interessen treten öffentlich hervor, die Aufzüge und Feste der Corporationen, die Hofhaltungen der Fürsten sind bunt und prunkvoll; Jeder will auch nach Außen seinem Beruf Ehre verschaffen, andre überbieten, und Pomp und Glanz selber werden zu einem Friedenskrieg des Luxus und Siege der Verschwendung. So breitet sich mit steigendem Reichthum das vielseitigste Leben aus. Bald in religiöser Tiefe ernst und gesammelt, bald in weltlicher Frische prächtig und bewegt, bald in Ausgelassenheit übermüthig, derb und naturfrei. Selbst die Mängel der Zeit kommen der Ausbildung fester Individuen zu Statten. Ich will kein Lobredner der Tage sein, in denen jede Nebenbuhlerschaft, jeder Zwist der Einzelner und Familien, der Gewerke und Partheien zum Krieg wird, jeder in eigner Sache Kläger und Richter bleiben muß, weil das Schwerdt das Urtheil zu sprechen hat, Eifersucht zum Dolche

Haß zum Gift greift, und Kirchen und Klöſter ein unantaſtbares Aſyl bieten. In ſolchen Zeiten jedoch muß jedes Individuum für ſich ſelber einſtehn, mit eigenen Augen umherſchaun, mit eigener Hand angreifen, ſich ſchützen und retten. Die Schwäche findet kein Bollwerk, die Feigheit keinen Schild. Dieß giebt den Leidenſchaften offenes Spiel, es führt zu Unordnung, bewaffnetem Hader und Blutvergießen, aber es erzieht freie Charaktere, voll Leben, Nachdruck und Individualität, wie der Maler ſie nöthig hat. Polizei, Stadtgerichte, allſeitige Induſtrie der Ordnung und des Friedens ſind nützlich und unerläßlich. Gewiß. Für die Malerei aber werden ſie niemals die Naturwerkſtätte menſchlicher Formen und Charaktere.

Nach dieſer Seite läßt ſich der Vorzug der früheren Jahrhunderte vollſtändig erſt im Angeſicht unſrer heutigen Gegenwart erkennen. Die wahren Intereſſen der Zeit ſind noch jetzt ebenſo groß und größer, die Richtungen weiter und tiefer, aber es iſt als wenn mit dem Maaß ihrer Wichtigkeit und Ausdehnung die Individuen ſich in umgekehrtem Verhältniß verkleinerten. Keines wird mehr ihr alleiniger Träger und ganzer Ausdruck; keines iſt mit ihnen ohne Zwieſpalt Eins. Im Gegentheil fällt es nur allzuoft in ſeine beſondere Particularität und allgemeine Richtung auseinander. Oder es paßt zu Vielem, und vollſtändig zu nichts; es hat Talent, Entſchloſſenheit, Muth, die Sphäre aber, die ihm gemäß wäre, bleibt ihm verſperrt, und es müht ſich vergeblich ab, wo es nicht hingehört. Ich will in's Nähere nicht eingehn; es liegt vor Jedermanns Augen. Die allgemeine Bildung, die europäiſche ſociale Höflichkeit, das encyclopädiſche Wiſſen und Kennen, die drängende Fülle der Intereſſen, die Flucht der Stunden und Zerſtreutheit des Lebens binden den Menſchen von ſeiner ausſchließlichen Verkettung mit beſtimmten Zweigen und Thätigkeiten erweiternd los. Nichts prägt ſich mehr in ſeinem Typus energiſch aus. Es iſt ein Hin und Her von Hüben nach Drüben, ein Verwiſchen, Vermiſchen, Ausgleichen, ein Rühmen des Mittelmaaßes, ein Billigen und Begünſtigen des Mittelmäßigen, ein Biegen und Fügen, Ver-

weichlichen und Schmeicheln, eine Furcht vor einseitiger Größe, vor Feuer der Bestimmtheit, vor Offenheit und Wahrheit, ein Verdecken, Bemänteln und Lügen, eine Eigenliebe ohne Eigenheit, eine Genußsucht ohne Genießen, ein Verflüchtigen und Abstrahiren, das aus Menschen und Dingen, Verhältnissen und Localitäten alles hinwegräumt, wodurch sie künstlerisch individuell, lebendig und schön werden könnten. Und wenn auch die ewig junge Natur noch ein Zufluchtsort bleibt, so raubt die Prosa doch, weil sie in allen anderen Gebieten die Poesie zerstört hat, den Sinn für die Auffassung auch dieses einzigen und letzten.

Dennoch ist selbst aus dem wirklichen Leben Schönheit und Poesie nicht gänzlich auszurotten. Es giebt immer noch Kreise, in welche diese Art der Bildung nicht eingedrungen ist. Gebirgsbewohner, Seefahrer, Bauern; die sogenannten unteren Stände überhaupt, welche der Mangel an vornehmer Bildung für die Kunst aufbewahrt, wenn nicht Noth und Gemeinheit jeden Ausdruck menschlicher Natur so in's Widerwärtige verkehrt haben, daß selbst der Scherz keine Ausbeute mehr zu erhaschen weiß. Auch unter den höheren Ständen, sind sie nicht ganz in bloße gesellige Leerheit und armselige Hoffahrt aufgegangen, oder vom niederschlagenden Druck der Arbeitslasten gebeugt, stehen immer noch einzelne Naturen aufrecht, und bilden sich zu anmuthigen oder großen Gestalten. Außerdem giebt es Völker, in denen zu viel Mark und Gediegenheit forterbt, als daß die moderne Kleinheit sie schon ganz sollte bezwingen können. Ich will nur England nennen. Auch die romanischen Völker sind nach vielen Seiten voll Character und Leben geblieben, am Rhein ist Bewegung und Lust, in Schwaben Humor, Tiefe und Gründlichkeit unvergänglicher zu Hause. Doch selbst hier wirft die moderne Bildung einen Schleier über, den der Künstler erst mühsam zu lüften hat, soll er von Angesicht zu Angesicht, was ihm nützen kann, schauen. Er lebt überhaupt, in Norddeutschland besonders, nicht in der gewohnten Umgebung des Echten mehr, sein Auge erzieht, seine Empfindung

nährt, ſeine Begeiſtrung erhebt ſich nicht dauernd daran. Statt immer zu finden, muß er immer nur ſuchen; ſeine Phantaſie wird nicht bevölkert, er kann nicht mächtig und ganz aus dem Vollen arbeiten. Was helfen ihm Regeln, Gipsabgüſſe, Statuen und Bildergallerien, wenn ihn die eigene Gegenwart im Stiche läßt, aus deren einzig erquickendem Lebensquell er den tiefen Durſt nach Geſtalten und Farbe, Charakter und Ausdruck löſchen müßte. Er iſt übel berathen, der norddeutſche Maler.

Denn wie im Innern um ihn her, iſt es auch im Aeußeren. Hat die von Jugend auf eingeübte Bildung eines bloß formellen Anſtandes und ſocialen Benehmens die Kraft gewonnen, ſich zwiſchen den Charakter und die Außenwelt mit der Forderung zu ſtellen, das Individuum dürfe, ſtatt ſeines eigenen Selbſt, nur dieſe angewöhnten Formen herauskehren, dann iſt auch jene für die Kunſt ſo ſchädliche Heuchelei, jene ſanctionirte Unwahrheit in vollem Schwange, welche auf der Oberfläche etwas Anderes, Allgemeineres, Bedeutungsloſeres blicken läßt, als der Menſch ſeinem Innern nach iſt. Und doch bleibt dieß immer noch nicht das Schlimmſte. Die hergebrachte Convenienz aber mit allen ihren Vorurtheilen, ihren öden Lügen und vagen Formen hält langſam auch nach Innen den Kern des Charakters aus. Damit erſt iſt die Zeit des ſchalen Ausdrucks vollſtändig angebrochen. Nun kommen von allen Seiten die nichts ſagenden Geſichter zum Vorſchein, dieſe troſtloſen Masken der Mode, dieſe kränkelnden Leidenſchaften, dieſer täuſchende Schein von Jugend und Luſt. Wie ſoll der Künſtler die Unbefangenheit im Auffaſſen des Echten bewahren, wenn er, inmitten ſolcher Unwahrheit groß geworden, ſelbſt in den Irrthum verfallen muß, nur dieſe für das Rechte zu halten, da er ſie, wohin er ſich wenden mag, vor ſich ſieht. Es gehört eine Energie der Reaction dazu, eine Urſprünglichkeit poſitiv umwandelnder Polemik, die von Wenigen zu fordern iſt. Daß die Franzoſen uns nach dieſer Seite jetzt überragen, kann nicht in Verwunderung ſetzen. Um ſie her bewegt ſich noch vielfach in bunter Haſt ein

bald ſein graziöſes, bald tumultuariſches Leben, und ſie ergreifen es, wenn auch heftig oft mit erhitzter Wärme, doch wenigſtens keck und lebendig. In den alten Katholicismus aber zurückzufallen, bei den Byzantinern zu Gaſte zu gehn, ſich in die griechiſchen Mythen mit gelehrter Phantaſie zu vertiefen, das alte Teſtament in der lutheriſchen Ueberſetzung zu leſen, kann letztlich nicht helfen, wenn die Geſtalten der Wirklichkeit ſelber nicht mehr zu Hülfe eilen, und der Künſtler eines und alles erfinden und machen ſoll.

Doch zurück zu dem erfreulicheren Blick in unſere Periode der Vergangenheit. In ihr hat das Individuum noch lebenslang den naiven Muth, ſich mit ſeinem Charakter bloßzuſtellen. Was Innen vorgeht, verſchwindet und bleibt, wechſelt oder feſt iſt, alles trägt ſich in Phyſiognomie, Stellung, Bewegung hinüber. Der Geiſt führt noch kein für ſich ſelbſtſtändiges Daſein, er ſchämt ſich des Ausdrucks noch nicht, den die Natur ſchon der Seele zutheilt, ſondern gönnt dem Körper die Ehre, ſein ungetrübter Seelenſpiegel zu ſein. Und zieht ſich das Gemüth in die innerſten Tiefen zurück, ſo iſt dieſe Zurückgezogenheit doch nicht ſo ſpröde, ſich im Aeußern verläugnen zu wollen. Der Körper ſeinerſeits aber iſt bereits durchgebildet genug, um den Ausdruck getreulich wiederzugeben, den er von Innen empfängt. Je inniger nun das Gemüth, je feſter der Charakter, je kerniger, ja ſteiniger die Individualität, je unbefangener, gewaltiger die Empfindung, um deſto reiner, voller und nachdrücklicher wird auch der ganze Habitus des äußeren Menſchen werden. Hinterhaltige Schlauheit, verſchmitzte Heuchelei ſind gleichfalls anzutreffen, aber die Verſtellung macht nicht, wie die moderne Bildung es fordert, den formellen Grundtypus aus. Sie iſt nur ſelbſt wieder durch beſtimmte Charakterrichtung vereinzelt zur zweiten Natur geworden. Offenheit im Guten und Schlimmen, durchſchlagende Leidenſchaft ſind die eigentliche Norm. Durch ſie allein gewinnt der Ausdruck jene innere und äußere Treue, deren der Künſtler zu ſeinen Studien bedarf, will er Menſchen, wirkliche, ganze, lebendige Menſchen, ſtatt allgemeiner Abſtrac-

tionen der Stimmung, des Charakters und der Leidenschaft malen. Wie glücklich, wenn sich ihm, wohin er blickt, solche Wahrheit vor Augen stellt. Der Sinn, sie zu fassen, ist ihm wie den Gestalten selbst, die sie darbieten, mehr oder minder von Hause aus eingepflanzt, und dadurch schon die halbe Arbeit gethan. Ueberall kann er die unerschöpflichsten Motive entnehmen. Genügt ihm aber nicht, was er sieht, so braucht er nur zu ergänzen, zurecht zu rücken, in Einklang zu bringen, und das Gewünschte steht vor ihm. Und damit ist nicht etwa für die Erfindung der nöthige Umkreis verengt. Wer die Aufgabe der Malerei in Conceptionen sucht, die nirgend ihr reales Gegenbild haben, der ruft dem Maler nur zu, das wache Auge zu schließen, und im Traume nach Schatten zu greifen, oder jenen künstlerischen Idealen nachzugehn, die in Form, Gestalt und Ausdruck um so viel gerade unter das wirkliche Leben zu stellen sind, als ihre erlogne Vollendung sie über dasselbe hinausheben soll. Die Malerei muß um jeden Preis diese blutlosen, individualitätsleeren Schemen von sich weisen. Wenn sie dagegen, was in der sonstigen Wirklichkeit zerstreut liegt, oder unabgeschlossen mit anderen Erscheinungen verflochten ist, sammelt und abrundet, wenn sie das Innere, wo es verhüllt bleibt, hervorlockt, das Bedeutungslose beseitigt und ersetzt, und jede Gestalt, jede Färbung, die sie benutzen darf, ganz nur zum Ausdrucke dessen macht, was dieselbe der bestimmten Kunstaufgabe nach darstellen soll, so ist damit ihr Hauptgeschäft schon vollendet. Es giebt eine Poesie der vorhandenen Welt, die für die Erfindungen der Tragik und des Humors, der plastischen Schönheit und malerischen Beseelung nur immer das volle Ergreifen, echte Verwenden und Ausgestalten zu jener frei auf sich selbst beruhenden Uebereinstimmung übrig läßt, durch welche die Kunst zur Kunst wird. Keiner hat dieß wirksamer empfunden, als gerade die Heroen unserer Periode. Für das tiefere Verständniß ihrer Zeit eröffnen sie uns den Blick in demselben Grade als für den Genuß der Kunst.

Vierzehnte Vorlesung.

Wenn es auch dem Stoffe nach nicht jedesmal das reale Volksleben ist, welches die Meister unsrer Epoche in seinen vorhandenen Zuständen schildern wollen, so bleibt dennoch ihr Hauptstreben darauf gerichtet, selbst bei fernab liegenden, religiösen, mythologischen und historischen Scenen, bald mehr bald weniger, die eigene Wirklichkeit zu der Form zu machen, in welcher sich die Vorgänge lebendig vor Augen stellen. In Physiognomieen und Charakteren durchgängig fast; in Costum, Geräthschaften, architektonischer und landschaftlicher Umgebung mindestens zum größeren Theil. Dieß ist ein Punkt, den wir gleichfalls nicht ohne Berücksichtigung können bei Seite lassen. Denn die heutige Ansicht legt dem Maler die schlechthin entgegengesetzte Pflicht möglich genauster historischer Treue auf. Besonders seit den letzten Jahrzehnden. Diese Strenge ist unbequem, und in den meisten Fällen selbst hinderlich, aber sie bleibt dennoch in demselben Grade gerecht, in welchem sie für die früheren Jahrhunderte ungerecht und am falschen Orte sein würde.

Wir stehn mit unserer Kenntniß, Bildung und Einsicht auf einem Gipfel, von welchem aus wir die ganze Vergangenheit überschauen können und müssen. Der Orient, Griechenland, Rom, das Mittelalter, die Reformation und moderne Zeit breiten sich mit ihrer Religion, Litteratur und Kunst, ihren Thaten, ihrem Leben wie ein universelles Panorama vor uns aus, das wir mit universellem Sinn für die Eigenthümlichkeit jedes Volkes, jeder Epoche, jedes Charakters auffassen sollen. In dieser

Weiſe ſich in die Vergangenheit zu vertiefen, ihr die innerſte Bedeutung ihres Daſeins abzufragen, das Erſtorbene durch Wiſſenſchaft zu erwecken, das Verſchwundene durch die Kunſt zu erneuen, und die Gegenwart ſo zur nachlebenden, mitempfindenden Mnemoſyne aller Vergangenheit zu machen, das iſt nach dieſer Seite hin die erquickende Greifesarbeit unſerer Zeit, der ſich ihre beſten Jugendkräfte, will ſie rückwärts blicken, zu widmen haben. Dann ergeht aber auch an den Maler die Forderung, uns im Innern und Aeußern, wenn er Thaten und Zuſtände abgeſchiedener Völker in's Leben ruft, ſtatt ſeiner Zeit das Vergangene ſelbſt in deſſen eigenſter Bedeutung und Form vor die Anſchauung zu bringen. An praeſentem Intereſſe braucht es darum noch nicht gänzlich zu gebrechen. Denn theils iſt eben dieß allſeitige Umherblicken, dieſe welthiſtoriſche und zugleich ſpecialgeſchichtliche Theilnahme ein Grundzug der Gegenwart, theils bleibt von Seiten des Künſtlers das Heutige und Neue ſeines Werks die Selbſtaufopfrung, die zu dem tiefen Hineinleben in das Fremde und Ferne unerläßlich wird, das Wiedererfinden, das zu einer ſo vollendeten Reproduction gehört. Die Aufgabe aber, die hiermit der Malerei geſtellt wird, iſt für ſie unlösbarer als für die Poeſie. Charaktere, Situationen, Leidenſchaften, Clima, Local, Sitten und Gebräuche laſſen ſich bei Weitem leichter für die innere Anſchauung verſinnlichen, als für die äußere, zu deren vollen Befriedigung der Maler das ſelbſt vollſtändig real zu verkörpern hat, was er niemals erblickt, wovon er ſich überhaupt im Allgemeinen und Einzelnen oft nur eine gelehrte Vorſtellung verſchaffen kann. Die Gelehrſamkeit aber, ſoll der Uebergang von dem bloßen Wiſſen und Kennen zum wahren Schauen und wirklichen Schaffen nicht uneröffnet bleiben, erheiſcht eine zwiefache Macht der Phantaſie, und doch iſt gerade jetzt leider der erlahmenden Erfindung meiſt nur ein geringfügig einfaches Maaß der Kraft zugetheilt. Durch dieſe ganze Stellung entfremdet ſich zugleich die Malerei dem öffentlichen Volksleben mehr und mehr. Sie wird eine iſolirte Sache der Bildung. Denn auch zu dem eigentlichen Genießen bedarf

es dann einer ebensoweit reichenden gelehrten Kenntniß. Wir sehen zwar Verbildete und Bildungslose sich in hellen Haufen bestimmten Darstellungsarten des Mittelalters und der biblischen Geschichte mit enthusiastischer Vorliebe zukehren, dafür ist aber auch in diesen bekannten Gemälden am allerwenigsten der innerste Geist der vergangenen Zeiten, sondern statt dessen nur in äußerlich fremdem Gewande die eigene moderne Halbheit und wohlgefällige Schwäche getroffen. Das umgehängte Kleid ist nur ein erbärmlicher Selbstbetrug. Und doch bei Vergangenem wie bei Heutigem muß sich der unglückliche Maler am häufigsten mit Recht scheuen, die baare Gegenwart in ihrer eigenen Umgebung zu zeigen. Es ergeht ihm mit Kleidung, Geräth, Baulichkeiten und anderen Außendingen ganz ebenso wie mit den Individuen und Charakteren.

Daß unser heutiger Anzug, — Bauernkleider, Gebirgstrachten, Bettelbubenlumpen und dergleichen mehr abgerechnet, — unmalerisch sei, ist jetzt schon zum Vorurtheil geworden. Und in der That, fast möchte man ihm Perücke, Stahldegen, Reifrock und Sammetfrack mit Gold- und Silberstickereien vorziehn. Mit den Frauenkleidern steht es zwar weniger arg aus; Bänder und Spitzen, Puffen und Falten, das Nackte des Halses, der Arme, des Rückens, Haarputz, Schmuck und Juwelen bringen mindestens Mannichfaltigkeit herein. Im Ganzen jedoch muß auch hier der Maler bei dem steten Wechsel oft ausschweifender Moden viel umdichten und eine durchgebildete Anschauung von dem wahrhaft Ausdrucksreichen der menschlichen Formen und Stellungen hinzubringen, ehe er jeden Mißklang zu vermeiden im Stande ist. Auch fehlt es ihm in den höheren Ständen an nationalen Trachten, und jene schöne Gabe, bei aller strengen Befolgung der Tagesmode dennoch in Anzug, Farbenwahl und Schnitt so individuell zu erscheinen, daß auch die Kleidung zum Ausdrucke des Charakters wird, findet sich bei uns wenigstens selbst unter Frauen höchst selten. Außer in Portraits sehn wir deshalb die heutige Tracht nicht mit Unrecht nur da verwendet, wo der gegebene Stoff keinen anderen Ausweg mehr offen läßt.

Orientaliſches, griechiſches, römiſches, mittelaltriges Coſtum iſt immer bei Weitem wirkſamer. Um ſomehr, als die Proſa der Gegenwart auch ſonſt ſchon dem Gegenſtande nach den Künſtler in die alte Welt oder das Mittelalter zurückführt. Da muß er ſich nun einerſeits ſelbſt im günſtigeren Falle mit Statuen, Kupferwerken, Bildergallerieen und Rüſtkammern begnügen, oder das Theater als letztes Auskunftsmittel wählen. Studien nach Kupfern aber, Gemälden, alten Waffen und drappirten Gliedergruppen können den friſch ergreifenden Blick in die nächſte Umgebung, auf Nachbarn und Freunde, auf die Bürger und Kriegerhaufen, Fürſten und Großen der eigenen Stadt nur ſchwach erſetzen. Und das Theater iſt noch precärer. Denn was auf den Bühne ſchon kunſtwahr und natürlich erſcheint, bleibt meiſt im Bilde noch in dem theatraliſchen Schwanken zwiſchen künſtlicher Lüge und offener Proſa der gemeinen Wirklichkeit. Ein ernſthafter Genius wird allerdings durch die angeborene Kraft lebendiger Charakteriſtik und durch die Zauber der Färbung noch ſchlimmere Hinderniſſe bewältigen; dieſer geſammte Zuſtand aber, ſtatt große Genien in wunderbarer Folge hervorzurufen, läßt ſie nur einſam ans Licht treten, und mühſam ſich emporringen. Oder ſie laſſen ſich mit der Vergangenheit wenig ein, und ergreifen lieber mit feſtem Blick, was noch in ihrer Gegenwart durch ſeine innere Poeſie und maleriſche Form und Farbe den echten Künſtler begeiſtern kann. Iſt er dagegen anderen Sinns und findet in dem Widerſtreben der proſaiſchen Außengeſtalt ſeiner Zeit nur einen neuen herausfordernden Reiz, ſo mag er ſich hüten. Er muß ſich ſchon zu einem großen Maler gebildet haben, bevor er ſich zu dem vollen Siege Hoffnung machen darf, und wenn ihm auch das Möglichſte gelingt, wird ſein Werk dennoch, ſtatt urſprüngliche Poeſie zu bieten, mehr nur den relativeren Genuß gewähren, den überwundene Schwierigkeiten zu geben im Stande ſind. Als Beiſpiel kann Roqueplan's Ball in dem großen Pariſer Opernſaal gelten; ein Meiſterwurf, in deſſen Gefahr nicht zu ſcheitern es eines Künſtlers von ſo gereifter Erfahrung, ſo freier Virtuoſität und durchgeübtem Colo-

rit bedurfte. Mit einem Worte, der Maler, selbst bei angeborenem Talent, kann heutigen Tags nach dieser Seite nicht schon durch den Anblick seiner Umgebung, sondern immer nur trotz dieser Anschauungen zum Maler werden. Hauptsächlich der deutsche Künstler, wenn er in Städten wie Berlin, Darmstadt, Düsseldorf aufwächst. Mit der Kleidung wetteifern besonders in prosaischer Nüchternheit auch die täglichen Geräthschaften und die moderne Architektur. Was wir an Waffen und kriegerischem Schmuck, an Zimmergeräth, Schränken, Tischen, Stühlen u. s. f. bedürfen, das ist zur Zeit alles Sache einer mechanischen Fabrication, in welcher nirgend die individuelle Erfindung und lebendige Hand, sondern nur die todte Maschinenarbeit und wechselnde Mode sichtbar wird. Und wie leer sind in malerischer Rücksicht die Modeformen der letzten fünfzig Jahre. Meist elegant und von sogenannt bestem Geschmack, d. h. den Alten nachgezeichnet und den veränderten Bedürfnissen angepaßt, aber wie innerlich arm und äußerlich knapp, schmucklos, ohne eigenen Charakter, kleinlich und ermüdend. Selbst die gezwungene Imperatorenpracht des großen Kaisers macht hievon kaum eine Ausnahme. Wie sind die chinesischen, japanischen und türkischen Muster, wie ist der Perückenstyl, überhaupt alles, was man in Kunstacademieen und höheren Handwerksschulen noch heute geschmacklos schilt, über jeden Vergleich hinaus malerischer als diese erfindungshohle Nachbildung, die sich aller Nationalität, aller Mannichfaltigkeit und Breite des Reichthums ledig zeigt. Die Malerei ist nun ein für allemal die abgesagteste Feindin dieses guten Geschmacks, mag er die kalte Einfachheit seiner regelrichtigen Linien auch noch so verzierlichen. Ihr ist nur wohl mitten im individuellen, bunten oder großartigen Leben. Wenn sie auf Färbung losgeht vornehmlich kümmert sich ihre Schönheit im mindesten nicht um das, was die falsche Gelehrsamkeit sich aus den Alten herauslernt. Und nun gar erst die moderne Architektur! Ich sollte ganz von ihr schweigen, denn sie wird von Alt und Jung höchlich bewundert. Wer sie aber mit dem Auge des Malers genießen soll, wendet den Blick beleidigt von ihr ab.

Hat es wohl zu irgend einer Zeit etwas Physiognomieloseres, Kahleres und doch Pretiöseres gegeben, als diese langweiligen neuen Wohngebäude, diese ausgeklärten Plätze und Straßen, diese Predigthäuser, nicht Tempel, nicht Kirchen, weder alt noch neu, diese Mauernwürfel, scheinbar ohne Dach und Fach, dieses gesammte kostspielige Steinwerk mit den wenigen todten Baugedanken in dem öden Körper und ausdruckslosen Antlitz, die ihre monotone Leerheit vergeblich aufputzen mit all den koquettirenden Zierathen und gefälligen Kleinigkeiten. Ueberall Decoration und nirgend ein Gebäude individuell herausgeboren aus dem Bedürfniß und Boden, für den es bestimmt ist, geeignet für Clima und Witterung, charakteristisch für das, was sich darinnen regen und bewegen soll. Ueberall Erinnrungen aus alten Zeiten, aber diese Erinnrungen wie ausgelebt; wie phantasiearm nur das allgemeinste Prinzip ohne Ernst, Erhebung, Anmuth und Grazie auswendig wiederholt! Ueberall Uebersetzungen aus der Bausprache fremder Länder, doch in die eigene Muttersprache wie kühl und begeistrungslos übertragen! — Wer die eigentliche Erlahmung der deutschen neuesten Kunst will am einfachsten vor sich sehn, braucht sich nur recht mit Leib und Seele in derartige Gebäude hineinzuschaun. Es ist eine unerquickliche Anstrengung, aber sie gewährt den Vortheil tiefer Lehren. Ich will jedoch hier nur die eine Thatsache herausziehn: der jugendschöne Raphael, der farbengluhende, weise Titian, der prächtige Paul Veronese, der wundertiefe Eyck, der innige Hemling, der männliche deutsche Dürer, der kühne Rubens, Keiner von allen, sollte er das leisten, wozu er durch seine Umgebung angefeuert ward, hat unter solchen Gebäuden groß werden, und vor und in ihnen die heutige Kleidung, das heutige Geräth von Jugend auf sehn dürfen.

Es verhält sich in den Gemälden selbst mit all diesem Außenwerk wie mit dem Rahmen, der das Bild, wenn es beendigt ist, einschließen soll. In welchem Grade ein unmalerischer Rahmen der vollen Wirkung Abbruch thut, davon haben noch immer selbst unter den Malern zu Wenige die rechte Vorstellung. Sie

hätten es ſonſt zu keiner Zeit dulden können, daß die Kleinode der erſten Coloriſten eintönig in jene geradlinigt architektoniſchen Leiſten gefaßt wurden, die, ſeien ſie noch ſo breit, und ihre Hohlkehlen noch ſo tief, doch mit ihren antiken Verzierungen bei aller Ueberladung maleriſch nüchtern bleiben. Noch jetzt ſieht man hochgeſtellte Künſtler, die auf echten Geſchmack den größten Anſpruch machen, jene ausgeſchweiften Linien, jene unſchuldigen Blumen- und Blätter-Schnörkel, jene Muſcheln und Schnecken, jene ganze Rahmenausſchmückung, die im ſechszehnten und ſiebenzehnten Jahrhundert ihre Blüthezeit feierte, als barock beſeitigen. Und doch — dieſes arme geſchmähte Schnitzwerk, mit lebendiger Hand kunſtvoll gefertigt, wie maleriſch iſt es durch ſeine bunte, immer neu erfundene Form, ſeine tiefen Schatten, ſchwankenden Lichter und Reflexe, ſeine ſorgloſe Freiheit, in der es ſich hinrankt, zu Knäufen rundet und windet, hier vorſpringt, dort zurücktritt; ſtets nach dem Charakter des Bildes in Farbe und Form verſchieden; bald maſſigter, bald leichter, prächtig und luſtig, einfach und ernſt; im Ganzen noch immer ſymmetriſch, im Einzelnen regelloſer nach Laune und Glück; wie zuſammengewachſen mit dem Werk, für das es gearbeitet; architekturwidrig im Sinne der Alten, aber dann gerade für ein Coloriſtenauge erſt paſſend und erfreulich. Auch hierin ſind die Franzoſen wieder den rechten Weg vorausgegangen, indem ſie den ſogenannten Barockgeſchmack für Gemälderahmen zu neuen Ehren erhoben haben. Sollte aber Genügendes gethan werden, ſo müßten die Maler ſelbſt in dieſer Richtung von Neuem erfinden, und bei uns nicht den Handwerkern überlaſſen, was bei uns das Handwerk nicht leiſten kann.

Die Malerei des Mittelalters und der nächſtfolgenden Jahrhunderte nimmt eine ſchlechthin entgegengeſetzte Stellung ein. Es läßt ſich zwar nicht behaupten, daß nicht auch unſere Zeit einer Verjüngung zuſtrebe; nach rückwärts aber erſcheint ſie als ein Abſchluß, wie er überſchauend eindringender ſich nie zuvor entwickelt hat, und in ſeiner theoretiſchen Sicherheit alles Geweſene nicht nur anerkennt, ſondern mit Luſt und Liebe dabei ver-

weilt, und es in der Anſchauung einſichtig wiederholt. Die tüchtige neue Kunſt am meiſten will alt und hiſtoriſch ſein. Das Mittelalter dagegen hebt in zertrümmernder Kraft mit verjüngenden Schöpfungen an, und ſo mächtig und groß iſt es in dem fortfallenden Werderuf ſeiner Entfaltung, daß es ſich nicht in die Vergangenheit zurücklieben kann, ſondern umgekehrt alles, was es von derſelben vorfindet oder zu erreichen vermag, in die Geſtalt ſeiner eigenen Lebensformen einſchmalzt. Nur das Erwachen der alten Wiſſenſchaft und Kunſt macht zeitweiſe eine Ausnahme. Für die Malerei jedoch unter allen Künſten im geringſten Grade. Im Uebrigen geht die Fortbildung raſtlos weiter. Die Reformation giebt dann noch einmal den kräftigſten Ruck, der Leben, Glauben und Kunſt umrüttelt, gähren, aufſchäumen, verwildern läßt, bis endlich der geklärte Sinn mit beruhigtem Gemüth auch von hier aus zu neuem Gehalt und friſchen Formen treibt.

Bei der Energie einer ſo lebensjungen Wirklichkeit nun darf dieſer ganzen Epoche das Recht, auch in der Malerei die bibliſchen und hiſtoriſchen Stoffe, ſoviel und ſoweit ſie mag, in die Außengeſtalt ihrer eigenen Volksgegenwart umzuprägen, um ſo weniger abgeſprochen werden, als ſie die erſten und tiefſten Forderungen der Kunſt ſtets im Auge behält, und die Gegenwart, wie in Charakteren, ſo auch in allen Außendingen maleriſcher iſt, als das Alterthum war und die moderne Zeit ſein wird. Die Inder ſchwelgten in den Mährchenfabeln, wie die Hebräer in der Gottesfurcht der Poeſie, die ſtummen Aegypter führten ihre geheimnißvollen Bauten auf, die Griechen blieben Bildhauer ſelbſt in Tanz und Dichtkunſt, die neueſte Zeit vertieft und verflacht ſich durch immer feinere Zauber der Muſik, in den Blüthetagen unſerer Periode aber iſt die Baukunſt und Sculptur wie die Religion, die Poeſie wie das Leben vorwaltend maleriſch, und ſo feiert die Malerei hier vor allem ihre ſchönſten Triumphe.

Da hatten denn die großen wie die geringeren Meiſter gute Zeit. Das äußere und innere Leben um ſie her erfand und

malte gleich ihnen, und wenn sie nun Formen und Farben aus dieser nächsten Gegenwart schöpften, gewannen sie unberechenbar theils an unmittelbarer Lebendigkeit, theils an Kraft und Wärme der Phantasie, die, durch kein lähmendes Umhersuchen gestört, sich unverkümmert auf die wichtigeren Seiten ihrer Aufgabe concentriren konnte.

Für das Costum zwar reichte die eigene Umgebung nicht jedesmal aus. Denn Gott Vater, Christus, Maria, die Jünger und Apostel, die hervorragenden Gestalten des neuen Testaments überhaupt sollten meist auch in dieser Rücksicht mit der gleichen Auszeichnung behandelt erscheinen, in welcher der Gottesdienst die Priesterschaft der versammelten Gemeine gegenüberstellt. Hieraus jedoch entspringt kein irgend wesentliches Hinderniß. Aus den ältesten Zeiten des Christenthums her hatte sich auch nach dieser Seite in der Malerei eine dauernde Tradition erhalten, welcher sich die zunächstliegende Epoche unserer Periode so lange enger oder entfernter anschließt, als sie sich noch nicht zu selbstständigeren Auffassungsweisen zu befreien weiß. Im Ganzen aber bleiben in Rücksicht auf die Geschichten des neuen Testamentes die Locale und die Architektur, die Nebenfiguren, die Kriegsknechte, das zuschauende Volk, überhaupt was aus dem wirklichen Leben hergenommen sein muß, wenn es lebendig wirken soll, der freien Wahl des Künstlers anheimgestellt. Die Stoffe des alten Testamentes wurden in der ähnlichen Art behandelt, und auch ihnen besonders kam außerdem die Anschauung orientalischer Trachten zu Gute, an welcher es bei Handelsverkehr, Pilgerschaften nach dem heiligen Grabe und anderweitigen Verbindungen nur selten gänzlich gebrach. Für die älteren und neueren Heiligen dagegen standen entweder bestimmte Ordenstrachten fest, oder sie hatten sonstige Kennzeichen und durften im Uebrigen, je näher sie, dem Orte oder der Zeit nach, jeder Schule und jedem Künstler waren, um so ungehinderter in das heimische Costum gekleidet werden. Eigentliche Schwierigkeiten daher legen nur die Gegenstände der alten Mythologie und Geschichte in den Weg. Doch wissen auch hier die verschiedenen Schulen

und Epochen ſich raſch und rührig zu helfen. Sie hegen den für ihre Zeit richtigen Glauben, Malerei und Archäologie, Gelehrſamkeit und Kunſt ſeien ſchlechthin voneinander unabhängige Sphären. Hat nun der einzelne Meiſter weder von antiker Sculptur noch überhaupt von der Kleidung, dem Geräth der Alten eine lebendige Anſchauung, ſo erſpart er ſich jeden unnützen Umweg. Er ſieht in unbefangenem Selbſtvertrauen von Hauſe aus Venus und Amor, Apollo und Diana, Nymphen und Flußgötter als Seinesgleichen an, und ſtreift den Männern und Frauen um ihn her die Hüllen und Kleider ab, als wären ſie Adam und Eva, oder ſteckt die alten Götter und Helden ohne Scheu in die Trachten ſeiner Zeit und Umgebung. Die Alten gaben dann außer den Namen nur das Allgemeinſte der Situationen her, die eigentliche Sache liefert die Gegenwart, und es kommt wenigſtens immer noch etwas bei weitem Lebendigeres zu Stande, als wenn die gleichzeitigen Dichter von Mars und Juno ſingen, weil ſie von Krieg und ehelicher Eiferſucht zu reden haben. Bei anderen Malern wieder iſt die Kenntniß und Liebe für die Antike lebendig geworden. Aber die Beſten unter ihnen hüten ſich wohl, in Trachten und anderem Beiweſen die echt maleriſche Wirkung für den Ruhm der Gelehrſamkeit drein zu geben. Sie nehmen nur das auf, wovon ſie geiſtig und leiblich eine concrete Anſchauung erlangt haben, und geben dieſe nicht, ſo miſchen ſie Altes und Neues mit Künſtleraugen naiv, oder zu maleriſcher Harmonie abſichtlich durcheinander, und lachen die Gelehrten aus, die ſich daran ein Aergerniß nehmen. So hat es Paul Veroneſe mit ſeinem Alexander und Darius, Correggio mit ſeiner Leda, ſo hat es Rubens gemacht, der am unerſchöpflichſten in Darſtellung alter Mythen und geſchichtlicher Scenen war, und obſchon an Kenntniſſen reich, doch reicher bleiben wollte an heimathlicher Lebendigkeit, maleriſcher Form und Triumphen der Farbe. Sie alle gaben dieſe Stoffe nur wieder, wie dieſelben in ihrem Jahrhundert, ihrer Nation und ihrer eigenen Anſchauung fortwirkten; unbekümmert ob ſie genau mit den Alten übereinſtimmten oder nicht.

Und dazu hatten ſie daſſelbe Recht, das Shakespeare ſo wunderbar ausgeübt, und Göthe ſelbſt weder in ſeiner Iphigenie noch in ſeinen römiſchen Elegieen, ſondern nur in ſeiner unbeendigten Achilleis, im mindeſten nicht der Sache zum Vortheil, aufgegeben hat. Am beſten noch verſtanden es die Italiener, das für die Kunſt unvergängliche Coſtum der Alten mit ſteigend einflichtiger Freiheit zu benutzen; in den früheſten Epochen zumeiſt nach römiſchen und byzantiniſchen Traditionen; in der mittlern Zeit neben den bedeutender vorwaltenden Landestrachten; nach dem einwirkenden Wiederaufleben der alten Kunſt aber zu großem Theil ſowohl mit vollem Sinn für die echt antiken Formen, als mit eigener Erfindung und klugem Auge in das, was der Malerei frommen und was ihr ſchaden konnte. Bei den Deutſchen und Niederländern überwiegt auch nach dieſer Seite das Nationale. Die ähnlichen aus der erſten Periode überkommenen Traditionen halten auch ſie zwar weiterbildend zunächſt noch feſt; dann aber drängt die vorgeſchrittene Entwicklung der heimathlichen Städte dieß Fremde zurück, das erſt durch Nachbildungen der italieniſchen Meiſter zu Rubens' Zeit für einen nun freieren Gebrauch und beſſeren Einklang zurückkehrt. — Das Proſaiſche jedes Coſtums überhaupt hat ſchon Heinſe und nach ihm ausführlicher Hegel darin geſetzt, daß der Schnitt der Kleider, obſchon derſelbe den Körperformen folgt, doch nur in den Grundlinien wie in dem Gefältel nichts als die Geſchicklichkeit des Schneiders zu erkennen giebt, der nicht nur den Anzug gefertigt, ſondern auch durch dichte Nähte und Knöpfe ein für allemal unverrückbar fertig gemacht hat. Dadurch verliert die Form einerſeits in Rückſicht auf Fallen, Hängen und Herniederwallen, Wurf und Schwung der Falten, ſowie in dem engeren Anſchluß an die einzelnen Glieder jede weitere Beſtimmbarkeit; die Gewandung iſt ſchlechthin dienend und abhängig geworden, ohne alle Freiheit und Individualität. Sie kann ſich nicht mehr ſelbſtſtändig nach der eigenen Schwere des Stoffs und nach ſonſtigen Umſtänden, unabhängig vom Körper als ſolchen, durch Umbiegen am Boden, Umherflattern im Zuge der Luft, durch weiches

Anſchmiegen, Zuſammendrängen oder Ausbreiten geſtalten. Andererſeits wird es dem Körper ohnmöglich, durch Stellungen und Geberden, die ſelbſt wieder ein Ausdruck innerer Zuſtände und Leidenſchaften ſind, die Kleidung in eine beſondere Lage und Form zu bringen, und ſie dadurch zum Mitausdruck geiſtiger Ruhe oder Bewegungen zu beleben. Und doch iſt es die Vermittelung jener ſelbſtſtändigen Formen und dieſer Beſtimmtheit durch geiſtige Geberden, was vorzugsweiſe die Kleidung auch der künſtleriſchen Behandlung zugänglich macht. Dem Extrem der Proſa iſt hierin unbeſtritten der moderne Anzug zugegangen, in den entgegengeſetzten Vorzügen kunſtgemäßer Schönheit hat es kein anderes Coſtum dem altgriechiſchen und ſelbſt dem römiſchen je wieder zuvorgethan. Dennoch iſt die alte Gewandung mehr für die Plaſtik der Sculptur geeignet, als daß ſie die maleriſchen Bedürfniſſe unſerer Periode vollſtändig befriedigen könnte. Selbſt abgeſehn davon, daß ſie für dieſe Epoche den nicht genug zu berückſichtigenden Vortheil einer lebendigen Nationaltracht eingebüßt hat, iſt ſie nicht particulär, für den einzelnen Charakter eigenthümlich genug. Wie verſchiedenartig ſie nämlich auch mag angewendet werden, ſie verallgemeinert dennoch das Individuum, das mit ihr bekleidet erſcheint, indem ſie es ſowohl für den damaligen Beſchauer aus ſeiner täglichen Umgebung herausverſetzt, als auch an und für ſich in eine menſchlich weniger begrenzte Sphäre erhebt. Denn die Ausbildung des Subjectiven und Particulären in Charakter, Beruf, Thätigkeit war in den Blüthepochen Griechenlands und Rom's noch nicht ſoweit gediehen, als es der Ausdruck des mittelaltrigen Lebens erfordert, und die Bekleidungsart geht immer mit den Grundzügen der übrigen Volkseinrichtungen Hand in Hand. Am meiſten in der Kunſt. So bedient ſich denn die Malerei unſerer Periode, außer bei Stoffen der alten Mythologie und Geſchichte, des antiken Coſtums, wie ich ſchon andeutete, hauptſächlich nur, um die heiligen Geſtalten des Glaubens in der ähnlichen Weiſe gleichſam über das Tägliche hinwegzutragen, in welcher die allgemeine Mutter Kirche zu allen ihren Kindern, ſtatt in deren

eigener Mundart, in lateiniſcher Sprache redete. Auch haben die Völker, denen es, ſtatt auf plaſtiſche Schönheit der Form, vor allem auf Innigkeit der Seele und particuläre Charaktere ankam, ſich, wo ſie nicht dem traditionellen römiſchen und byzantiniſchen Typus zu folgen für nöthig erachteten, der alten Gewandung gern entſchlagen, oder dieſelbe mit Nationaltrachten maleriſch vereinigt; zum Theil gewiß aus Mangel näherer Anſchauung und Kenntniß, zum Theil aus innerem Inſtinct, der ſich nur im Heimathlichen befriedigt fühlte.

Die mittelaltrigen Coſtume ſelber nun dürfen auf die ſtatuariſche Formenſchönheit der altgriechiſchen und römiſchen Bekleidung keinen Anſpruch machen. Maleriſcher dagegen ſind ſie in jedem Fall. Zunächſt ſchon durch ihren Reichthum an Unterſchiedenheit. Welche Fülle bietet allein der Clerus mit der Stufenleiter ſeiner geiſtlichen Würden, und der Breite kirchlicher Functionen dar; daneben ſodann ſteht die Mannichfaltigkeit der Kloſtertrachten, und wie national verſchieden und vielſeitig endlich ſind die kriegeriſchen Rüſtungen der Ritter und Knappen, der Putz der Vornehmen und Reichen, die Anzüge der Bürger und Landleute.

Was die Form dieſer Trachten anbetrifft, ſo will ich, ohne irgend ins Einzelne einzugehn, nur an folgende Hauptunterſchiede erinnern. Eine nächſte Grundform bilden die langherabfließenden Gewänder der Geiſtlichkeit, Mönche und Nonnen. Sie verhüllen freilich zumeiſt die Geſtalt der Glieder, doch nicht in dem Grade, daß nicht der geiſtige Ausdruck der Stellungen und Geberden verſtändlich hindurchdringen könnte, und gewähren überdieß, der modernen Kleidung gegenüber, den Vortheil, daß ſie bei geringer Befeſtigung an einzelne Theile des Körpers ungeſtörter ihrem Stoff gemäß niederfallen, und für den freieren Schwung der Linien, für den großartigen Lauf der Hauptfalten und die Mannichfaltigkeit der kleineren, dem Künſtler einen weiten Spielraum laſſen. Je voller in dieſer Rückſicht das Coſtum in Untergewändern, Ueberwurf, Mänteln und dergleichen mehr wird, je breiter die Flächen, je verſchiedener die bald weicher

fließenden bald dichteren und abſtehenden Stoffe ſind, deſto reichere Gelegenheit erhält der Maler für ſeine Meiſterſchaft in Gebrauch von Schatten und Licht, Form und Farbe. Die Einfärbigkeit und Gleichheit beſtimmter Ordenstrachten kann ihm zwar, wenn er viele Geſtalten übereinkleiden muß, hinderlich erſcheinen, doch die Malerei hat in Beleuchtung und Färbung Mittel genug, auch dieſem Uebelſtand durch die höchſten Feinheiten und ſchönſten Effecte nur zum Anlaß neuer Siege zu nehmen. Was hat nicht Rubens z. B. mit ſeiner Wundererſcheinung des heiligen Franciscus in der Academie zu Antwerpen Großes auch in dieſer Rückſicht geleiſtet.

Dieſen Mänteln, langen Röcken, Kutten, Kapuzen u. ſ. f. ſind nun die enganſchließenden Kleider entgegengeſetzt, welche ohne einzuzwängen die Formen des Gliederbaus, der Sehnen, der Muskeln und des weicheren Fleiſches faltenlos wiedergeben. Beſonders die Beine und Schenkel, zum Theil auch Leib, Bruſt und Arme. Welch ein Prüfſtein für Zeichnung, Charakteriſtik, freie Stellung, Bewegung und durchweg beſeelenden Ausdruck. — Iſt aber der Maler ein echter Coloriſt, dann wirft er, ſoviel es ſich thun läßt, auch dieſe letzten Hüllen bei Seite, und malt die nackten Formen. Engel und Kinder, die Kreuzigung und Grablegung, die Marter der Heiligen, das Weltgericht, Himmel und Hölle, liefern ihm hiefür, gleich der alten Mythologie, die günſtigſten Geſtalten und Situationen, die Tizian, Correggio und Rubens ſich niemals haben entgehn laſſen. — Umgekehrt können wir hier auch der mittelaltrigen Bewaffnungsart Erwähnung thun, die nach Analogie unſerer heutigen Trachten den Formen des Körpers ebenſo folgt, als ſie dieſelben deckt und verunſtaltet. Für die Malerei jedoch ſind die Helme, Blechhauben, Panzer, Arm- und Beinſchienen kein Hemmniß. Im Gegentheil erhält ſie dadurch nur wiederum eine ergiebige Fundgrube für meiſterhafte Erfindungen. Denn wie reichhaltig individueller Formen ſind alle dieſe Waffenſtücke fähig. Wie zieren ſie den Mann, der ſich in ihnen rüſtig und frei bewegt. Und vor allem Anderen, welche Gelegenheit bietet der Sonnenblick des

Goldes, der Schimmer des Silbers, der ſcharfe und zugleich bläulich milde Glanz des Stahls für das Leuchten und Blitzen der Farbe, für Spiegelungen, Scheine und Wiederſcheine, für Gegenſätze und unberechenbare Abſtufungen. Noch aus früher Kindheit her ſtrahlt mir der Erzengel Michael, aus dem Danziger Altarbilde in ſeiner Goldrüſtung entgegen, und um wie viel männlicher und kerniger noch iſt der gleiche Schmuck des St. Georg in Eyck's Madonnenbilde in der Academie zu Brügge. Auch Dürer erfindet gern neue Formen und Verzierungen mittelaltriger Waffen, und van Dyck und Rubens ſuchen in dieſem Lichtſpiel des todten Metalls ein Farbenleben anzufachen, das mit dem Zauber des Fleiſches wetteifern kann.

Die meiſten mittelaltrigen Coſtume endlich vereinigen das feſtere Anſchließen an den Körper und das Umhüllen und Ausbreiten durch Mäntel, geſchlitzte Aermel, Puffen, Halskrauſen, wozu denn noch die Schärpen, Gürtel und Gehenke kommen, die Barette, Federn und was ſonſt noch der Kleidung Nationalität und vielſeitige, oft ſogar launenhafte Eigenthümlichkeit geben kann. Die Trachten der Frauen hauptſächlich ſind häufig dieſer gedoppelten Art; dem Rücken, der Bruſt, dem Leibe bis zu den Hüften hin eng angepaßt; durch weite bald herabhängende, bald mehrfach aufgepuffte Oberärmel und Ueberwürfe jeder Art dagegen faltenreich, bunt herabwallend und nachſchleppend.

In dieſer Weiſe wird größtentheils die lebendige Individualität des Anzugs ſchon durch ihre Form maleriſch erhöht. Wenn dieſe ſich aber der Schönheit entziehn zu wollen Miene macht, ſo ſind es wenigſtens immer Vortheile der Färbung wieder, welche die eintretenden Mängel verbeſſern und aufwiegen können. Hiefür z. B. leiſtet die Pracht des Mittelalters den größten Vorſchub. Das vielgeſtaltig in Goldfaſſung lodernde Edelgeſtein und die mildeleuchtenden Perlen, gereiht, oder in einzelnen hellen Tropfen; das reiche Pelzwerk, braun, ſilberweiß, oder ſchwarz, feinhaarig, glatt, oder rauher und glanzloſer; die ſchweren, bald einfarbigen, bald ſchillernden Seidenſtoffe, groß-

blumig, mit Gold und Silber verſchwenderiſch durchwirkt; der Sammet, der in ſeiner funkelnden Gluth dem Feuer des Rubins und Smaragds am nächſten kommt; das blendende Linnen, das durch ſeine keuſche Reinheit und Weiße ſiegt; und nun noch die Stickereien in Seide und Metall, die Arabesken, Franzen und Quaſten, und daneben wieder das Wollenzeug und ſtumpffarbige Leder, — durch alle dieſe Verſchiedenheit iſt für jede Meiſterſchaft und magiſche Wirkung im Gebrauch der Farbe ein unendliches Feld eröffnet.

Die ſpätere Malerei des ſiebenzehnten Jahrhunderts hat ſich bei den Holländern zwar von der mittelaltrigen Form und dem Reichthum der Trachten mehr und mehr entfernt, und die Kleidung der höheren Stände beginnt ſchon dem Charakter unſeres heutigen Anzugs ſich langſam zu nähern. Doch welch ein Abſtand noch! Und außerdem macht es ſich ein Hauptreiz mit Bauern, Bettlern, Fiedlern und Mägden zu thun, deren Jacken, Röcke und Wämſer, zerriſſen oder ſonntäglich neu, für den Zweck jener Meiſter immer noch maleriſcher bleiben als die Muſterkleider der heutigen Modejournale für unſere Künſtler werden könnten.

Die lebendigen Charaktere und Geſtalten müſſen wir uns nun ferner in ſolchem Coſtum mitten in eine nach allen Seiten hin poetiſche Umgebung des Geräths, der Zimmer, Straßen und Architektur überhaupt hineinverſetzt vorſtellen. Denn der maleriſch geſtaltende und färbende Genius gehörte, wie wir ſahn, nicht der Malerei ausſchließlich an. Er beſeelte auch die Baukunſt und Sculptur ſowie das Handwerk, das dieſen Künſten ſich anſchließt, die Schreiner, Goldſchmiede, Holzſchnitzer, Steinmetze. Das geſammte Gewerk im Allgemeinen vermochte dem Aufblühn der Malerei zu Hülfe zu kommen, und empfing von ihr ſeinerſeits günſtige Rückwirkungen. Nicht durch Schulen, Gipsabgüſſe und wiſſenſchaftliche Verträge; nein durch den lebendigen Sinn der Zeit ſelbſt, durch religiöſe Ehrfurcht, Kunſtliebe, Wetteifer der Städte und Corporationen, individuelle Tüchtigkeit und treuerworbenes Handgeſchick. Da bleibt jede

Form, in soweit es in Geräthschaften und Baulichkeiten möglich sein kann, belebt. Denn je weiter die äußeren Hülfsmittel von maschinenartiger Thätigkeit entfernt sind, um so lebendiger schafft noch die eigene, menschliche Hand allein, und trägt ihre Liebe und Lust mit in das selbstgestaltete Werk hinüber. Die todte Gleichheit, die haarscharfe Regelmäßigkeit, dieser ganze kalte Maschinentriumph des heutigen Handwerks macht noch einer besseren Eigenthümlichkeit Platz, welche jeden Tisch und Stuhl, jedes Gebäude, jede einzelne Verzierung wieder individuell abschließt, und ihnen ein für sich selbstständiges Dasein gönnt. Was thun sie sich jetzt nicht z. B. auf ihre in Thon gebrannte, in Zink gegossene Zierathen zu Gute. Und doch ist es gerade diese glatte Genauigkeit schon, die alles echt Malerische ertödtet. Tretet nur an mittelalterige Bauwerke heran, seht dort, was der wackere Steinmetz, wenn auch nach vorgeschriebener Zeichnung, sorglich gemeißelt, was die verwitternde Zeit noch einmal leise und unvermerkt angenagt hat, und wird euch denn nicht das heutige mechanische Handwerk bereits um dieser mechanischen Fabrication willen malerisch zuwider, so ist euch nicht zu helfen. Mit der Schreinerarbeit, der Goldschmiedekunst ist es dasselbe. Prägt, formt, stempelt so viel ihr wollt, rühmt eure geschmackreichen Kunsthandwerke soviel ihr könnt, webt, wirkt und druckt mit Maschinen, zeichnet, portraitirt, stecht in Kupfer und Stahl, alles mit Maschinen — für Industrie und Wohlfeilheit mag es nütze sein, der lebendigen Poesie des Handwerks aber habt ihr damit den Todesstoß gegeben, und um den Menschen stellt und hängt ihr nichts umher, worin er nicht, hat er noch Bedürfniß nach lebendiger Umgebung, noch Liebe für Seele der Kunst, diesen einzig wahrhaft belebenden Athem der Form bis zum Grauen hin entbehren muß. Dieß mag lächerlich, übertrieben, empfindsam klingen. Gleichviel. Oder um so schlimmer; wer es lächerlich finde, würde nur zeigen, wie ganz der heutige Sinn von dem eigentlichen Künstlerischen sich verirrt hat.

Aber die Arbeit der Hand ist es nicht allein. Es kommt auf den innren Sinn und Charakter an, der in die äußere Er-

ſtalt übergeht, und ſie durchdringt. Wie ſollte nun das Mittelalter, bei ſeiner gläubigen Frömmigkeit, ſeiner kernhaften Mannheit, ſeiner unverbrauchten Freude an Pracht zur Ehre der Stadt, der Corporation und Gemeine, bei der Stetigkeit und Fortentwicklung, der künſtleriſchen friſchen Erfindungsgabe und ſoliden Durcharbeitung, wie ſollte es bei der feſten Nationalität und dem ſicheren Gefühl für das Heimathliche und Nächſte nicht auch in alles, was den Menſchen äußerlich umgiebt, was er zu öffentlichen Zwecken und im ſtillen Hauſe gebraucht, dieß gleiche Leben einzuweben mächtig geweſen ſein. Die großen Künſtler ſind ebenſo ſelbſtſtändig productiv als der Subſtanz ihres Jahrhunderts und Volkes einverleibt. Das mittelaltrige Handwerk will hinter der Kunſt in Gediegenheit und Belebung nicht zurückſtehen. Geſchmeide, Ketten und Ringe, Dolche und Schwertgriffe, das Zimmergeräth, Geſchirr, Trinkgefäße und Tafelaufſätze, die Aepriche, Thüren und Treppen ſollen dem Bedürfniß dienen; doch erlaubt es der Reichthum des Beſitzers nur irgendwie, ſo ringt ſich die Dienſtbarkeit bald genug zum zierenden Schmuck und frohen Spiele der Kunſt empor, oder ſpiegelt mindeſtens, wenn nichts Weiteres geſtattet iſt, die Tüchtigkeit, Straffheit, das Trauliche und Gründliche der Individuen und Zuſtände wieder.

Auf die öffentlichen Gebäude, auf Kirchen, Hallen, Rathhäuſer, Thore vorerſt ſammelt ſich die Kunſtliebe. Ihre maleriſche Lebendigkeit iſt darin begründet, daß dieſer öffentliche Gemeinſinn und Geiſt, der ebenſo gehaltreich als durch die Eigenthümlichkeit jeder Nation, Provinz und Stadt für ſich ſelber individuell iſt, im Größten und Kleinſten ſich voll und ganz ſichtbar macht. Darum erzählen dieſe zerfallenden Denkmale noch heute gleich unvergänglichen Dichtern und treuſten Hiſtorikern ohne Unterlaß von den Tagen ihres Glanzes und Falls. Und wer nur zu hören weiß und die Urſprache liebt, in der ſie reden, wird ihre Epopoeen, ihre Annalen und Novellen verſtehn. Was vermöchten unſere neueſten Bauten dagegen Tieferes zu ſagen, als daß ihr Architekt in der Jugend etwa das Mittel-

alter geliebt, dann Italien, ja Sicilien ſelbſt und gar erſt Athen, oder Frankreich, England, die Niederlande durchforſcht, dabei die Alten immer fleißiger ſtudirt hat, und auch im Uebrigen äußerſt gebildet, kenntnißreich, ein Cosmopolit des ſchönen Geſchmacks aus Berlin oder München iſt: eigentlich jedoch in ärmlicher Erfindung ſich nur aus der Vergangenheit die Formen abſtrahiren und aus der Gegenwart das nur herausſchöpfen kann, was in dauerndem Geſteine für die Zukunft zu bewahren die Mühe nicht lohnen ſollte.

Im Mittelalter nun iſt auch das private Leben von gleicher Fülle und Kernigkeit als das öffentliche. Die ſelbſtſtändig abgeſchloſſene Particulariſation in Beſitz, Wohnung, Bedürfniſſen der Familie, Arbeit und Ruhe macht ein ebenſo weſentliches Intereſſe aus, als die corporative Gemeinſamkeit und religiöſe Einigung. Aber aus dieſen Wurzeln zieht die Häuslichkeit zugleich ihre beſte Nahrung und Kraft. So tragen denn die Städte des Mittelalters einerſeits denſelben Charakter ihrer Kirchen, Thürme und Thore, anderſeits erhalten die einzelnen Straßen, Plätze und Häuſer das eigenthümlichſte Leben und die ausdruckreichſte Phyſiognomie. Die Städte ſind nicht nach feſten Plänen in Sterne und Fächer oder nach dem Richtmaaß rechtwinklig in gleiche Quadrate und Oblongen getheilt, die Straßen nicht je volksärmer je breiter angelegt, und von unüberſehbaren Plätzen abſichtlich unterbrochen, ſondern nach Volkszahl, Gelegenheit und Glücksfällen wie von ſelber entſtanden. Statt der Krämerei oder des Großhandels kluger Speculanten, welche die Häuſer und Straßen überein nach gleich nüchternen Grundriſſen bauen, um ſie dem Meiſtbietenden zu überlaſſen, behalten die Wohngebäude das individuelle Bedürfniß zu ihrem lebendigen Boden, ſie wachſen, wie ſich's fügen und machen will, zu Straßen zuſammen, aneinandergedrängt oder weiter und luftiger; die Kirchen, das Rathhaus mitten inne, burgartige Palläſte dazwiſchen. Die Thürme und Thore, die Fenſter, Höfe und Gärtchen, alles erſcheint aus beſtimmter Gegenwart hervorgegangen, und trägt deren Antlitz und Farbe. Und dadurch mit einem Male, wie durch

ein Wunder wird aus den sonst nichtssagenden Mauern, aus Gebälk und Dächern ein neubelebter Körper, in dem sich eine Seele wohnlich und heimisch regt, und was sie selbst bedarf und ist ungewollt ausdrückt. Die verstandeskalte Regelmäßigkeit freilich und berechnete Symmetrie kommen dabei zu kurz, auch die kühle Bildung der Eleganz kann nicht zur Herrschaft gelangen. Doch eben das ist der glücklichste Vorzug. Denn wo diese einzigen modernen Baugrazien, nachdem sie sich mit dem Bedürfniß in Tausch und Vogen abgefunden, nichts Weiteres mehr thun, als daß sie ganz nur von Außen her ihre todte Form an ein Gebäude heften, da wird es sicherlich Innen und Außen unmalerisch und prosaisch. Das läßt sich schon an jeder Umzäunung sehn. Stellt nur die Pfosten recht schnurgrade auf, und nagelt die neuen, glattgehobelten Planken daran, genau gefugt, in den besten Parallelen. Es sieht reinlich und hübsch genug aus, und jedem Herrnhuther und Quäker wird's wohlgefallen. Dann aber nehmt derbe Holzscheite, halbgespalten und halbgerissen, die Baumrinde noch an der einen Seite; steckt sie in die Erde, wie es eben geht, hier grade, dort schief, und windet buntzweigiges trocknes Reisig umher, nicht wie ein Korbgeflecht sorglich und fest, im Gegentheil locker, in Zwischenräumen nach Zufall und Laune, und nun seht zu, was malerischer ist, jener Zaun, oder dieß rohe Gezweig. Dürer griff nach dem Reisig, um den Rasenhügel oder das Gestein einzuhegen, worauf seine Madonna im Hauskleide mit dem Schlüsselbunde sitzt. Und wie verstand es Dürer, in dem ähnlichen Prinzipe auch Städte im Hintergrunde zu zeichnen. Die Häuser mit frommen, wetterfesten Giebeln, die Fenster unregelmäßig, größer und kleiner, nahe aneinander gerückt einige, andere in weiteren Abständen. Auch die Stockwerke nicht immer in gleicher Linie; hier ein Anbau, dort ein Vorsprung. Da läßt sich schon von Außen her ein Hausstand, ein Familienleben, ein lebendig Beisammensein individuell erkennen. Dieser Complexus von engem oder erweitertem Bedürfniß, von Zufall, Dauer und Wechsel, dieses nahe Verwachsen der Zustände mit ihrem Local ist der malerische Baukern, der die mit-

telalterigen Städte aufführt; im Einzelnen so reich an Verschiedenheit als möglich, im Ganzen doch immer noch in wohlthuendster Harmonie. Wie ein Gebirg, in welchem auch jeder Fels, jede Kuppe, jeder sanftgeneigte Abhang seine eigene Form hat, aber dennoch Ein Grundzug auch das Selbstständigste zur Uebereinstimmung bändigt. Ich wünschte nur, um recht überzeugend zu veranschaulichen, was ich meine, wir könnten jetzt in Nürnberg stehn. Aber in Abenddämmerung oder Mondenschein, damit all der moderne Anstrich verhüllt bliebe. Durch burgartige Mauern und Gräben die Stadt wie ein lebendig Individuum in sich begrenzt und abgeschlossen. Auf der Höhe die Burg; innen um zwei Hauptkirchen alles gruppirt, religiös, doch ohne geistlichen, bischöflichen Typus, wie noch heute in Bamberg. Die Kirchen aus verschiedenen Zeitaltern, mäßig schlank und hoch, mehr tüchtig als eigentlich von feiner Grazie; die Häuser nicht prachtvoll und stolz, aber in ihnen durch Handelsreichthum, Kunstsinn und Kunstgewerk ein genügsames Bedürfniß solid für die Dauer befriedigt. Die Straßen gelinde hinauf und hinab, Berg und Thal, Vorsprünge, Erker, Thürmchen, hier und dort; und in Allen ein Gepräge stiller und doch behäbiger Häuslichkeit, guter Sitte, patrizischen Selbstgefühls, bürgerlichen graden Sinns; und wieder der Markt so regsam, der große Brunnen so zierlich und ehrbar dabei, und in der Sebalduskirche das Sebaldsgrab so voll eigener Erfindung mit bildungsbedürftigem Hinblick auf die Alten! —

Doch auch moderne Städte können den gleich malerischen Charakter tragen. Paris z. B. gewährt auch in seiner Architektur und Färbung einen unerschöpflichen Genuß. Vom père la Chaise herab gesehn, liegen die ungeheuren Steinhaufen, mit darüber geworfnen Streiflichtern, da, als seien mitten im Ocean plötzlich die Wellen hinweggestürmt, und der sonst verhüllte Meeresgrund würde aufgethan. So im Ganzen eben, aber zerklüftet, wirr und zackigt erscheint die unübersehliche Masse; nur die notre Dame aus der Ferne versucht die schweren Thurmarme empor zu richten, das Pantheon und der Invalidendom steigen langsam

auf, die Mitte und Ecken der Tuilerien ragen um etwas empor, und weit vom Ende der Champs élysées ſchimmert der neue Triumphbogen herüber.

Im Innern aber, an dem hindurchgeſchlängelten Strom beſonders mit den ſchwerfälligen Brücken, dem leicht hinübergeſchlagenen Pont des arts, den großartigen bunten Quais, den weiten Palläſten, den baumreichen Gärten, den ſtolzen Plätzen hören die maleriſchen Anſichten nicht auf. Den vorwaltenden Grundton giebt der gelblich graue Kalkſtein, im Schatten dunkelnd, im Sonnenſchein blendend, für Tiefe und Licht die reichſte Scala. Der Boden, die Häuſer, die Berge, der Strom, die Ufer, das Laub ſelbſt bei längerer Dürre behalten denſelben Farbenton, der Dunſt der Stadt bei klarer Luft und dünnen Wolkenſchleiern zaubert mit zartem Duft und ſilbern oder goldig glänzender Beleuchtung hinein, und von dem fahlgrauen Grunde heben ſich alle Farben keck und doch harmoniſch ab. Die Wohnhäuſer machen auf ſogenannte Schönheit der Form keinen Anſpruch. Aber feſt und mauerſtark, nicht düſter und nicht lachend, ſteigen ſie mit ihren breiten, hohen Fenſtern kühn empor; durch die rieſigen, geſchwärzten Schornſteine, thurmartig und felſigt Auf Sauberkeit iſt es nicht abgeſehn, nichts iſt ſpießbürgerlich nett oder prunkend und blank, ſondern durchweg bewohnt, altgebraucht, im Charakter des lebendigſten weltſtädtiſchen Verkehrs. Die oberen Stockwerke ragen in melancholiſcher Trauer hoch und immer höher, arm und ärmer empor; unten erhellt und verſchönt die reizende Zierlichkeit des Geſchmacks und der Mode Café's und Kaufläden jeder Art zu pikanter Grazie und orientartigem Luxus. Und nun das Ganze bald gedrängt, bald geweitet, immer wieder eins über das andre hinausgehäuft; Ecken, Winkel, Vorbauten, Höfe, Durchgänge, kleine und große Plätze, Theater, Bäder, vornehm breite und ſchmale Straßen, Eins ohne Störung reiht ſich ans Andre, und trotz aller Verſchiedenheit kehrt ſtets derſelbe Grundcharakter wieder. Vor dieſen Häuſern aber, in dieſen Straßen und Paſſagen muß immer Gewimmel ſein, raſtloſe Bewegung; denn für eine unzählbare

Menge, für das ununterbrochenſte Bedürfniß ſind ſie errichtet. Menſchenleer, unbewohnt wäre die Stadt ein furchtbares Steingeſpenſt. Für Gebrauch und Genuß iſt alles beſtimmt, und der ſtets vermittelte Contraſt von Felſenruhe und ſchwindelndem Umſchwung ein Hauptzug. Mittelaltriges hat ſie wenig mehr, doch auch nichts eigentlich Heutiges. Maſſigt und ſcharf, ſchmutzig und zierlich, ſchwer und feenhaft ſteht ſie, als wäre ſie immer ſo dageweſen, und könnte ſich niemals verändern; Eins mit ihrem Kalkboden, aus dem ſie heraufgeſchichtet, und doch bei all ihrer jahrtauſendalten Dauer wie auf einem einſturzdrohenden Krater erbaut. — Daß in ſolchem Local Architekturmaler erſtehn, iſt nicht zu verwundern.

Doch wir müſſen wieder einlenken. Wir haben bisher auf die Kirchen, die Städte, das Geräth des Mittelalters einen Blick geworfen. Es bleiben uns jetzt nur die Burgen und befeſtigten Schlöſſer noch übrig, die ſich mit den heutigen Feſtungen in Vergleich ſtellen laſſen. Sind ſchon die neueſten Städte maleriſch langweilig, ſo ſind die Feſtungen noch von ärmer Form. Die Gräben, die Mauern, Baſtionen, was überhaupt zur Vertheidigung dienen ſoll, wird nach feſten Theorieen und wohl berechneten Plänen ausgeführt, in Winkeln, Ecken, Vorſprüngen freilich, doch immer in mathematiſchen Linien, und die Malerei, ihre Linearperſpective abgerechnet, iſt die ſchlimmſte Widerſacherin mathematiſch beſtimmbarer Körper und Formen. Außerdem liegen die modernen Feſtungen, in Ebenen hauptſächlich, mit ihren niedrigen runden Thürmen und den nur zu mäßiger Höhe aufſtrebenden Kaſematten meiſt unanſehnlich da; ſelbſt die Balliſaden und Verhaue ſind allzu regelmäßig, und nur die tiefen gewölbten Thore und Zugbrücken etwa bringen ein maleriſches Element hinzu. Im Allgemeinen aber ſind derartige Verſchanzungen, wenn ſich nicht eine alte Stadt mit Thürmen und Giebeln darüber hinaushebt, in ihrer ganzen Geſtalt das Abſtrakteſte und Todteſte, was kann erſonnen werden.

Für die mittelaltrigen Burgen hingegen ſind Berge, ſteile Abhänge das beſte Local; dort zwiſchen Felsgeklüft und Spal-

ten ſteigen die Mauern empor, regellos wie das Geſtein ſelber, herunter und heraufgeführt, verſchieden in Höhe und Form, von Thürmen gleich unſymmetriſch unterbrochen und überragt. Keine für ſich ſchon fertige Grundſätze der Befeſtigung, der Zufall des individuellen Bedarfs und kriegeriſchen oder friedlichen Sinnes, die Gelegenheit des Orts und der Zeit laſſen die Bruſtwehren, Fallbrücken, Thore, Wohngebäude, Höfe, Ställe, Altane, Erker und Kapellen entſtehn, und mehr als irgend in kleinen und großen Städten verweben ſich die einzelnen Theile ſowohl unter einander, als auch mit dem Boden, auf dem ſie ſtehn, mit der Witterung, dem Wald, den Wolken und Stürmen, den Klüften und Bergen umher, zu ein und demſelben feſt in ſich abgeſchloſſenen und ſtets eigenthümlichen Ganzen. Es braucht der zerbröckelnden Zeit nicht, um aus ihnen ein maleriſches Werk erſt im Verfallen wieder umzuſchaffen. Wer hievon eine concrete Anſchauung gewinnen will, blicke nur vom Heidelberger Schloſſe fort auf die Burgen in Dürer's heiligem Hubertus und dem Ritter und Tode. —

Die einzelnen Schulen nun nehmen auch in dieſer Rückſicht das auf, was ſie an nationalen oder ausländiſchen Bauten vor ſich ſehn. Bald getreuer, bald untermiſcht mit eigenen Erfindungen. Denn die Malerei darf mit den architektoniſchen Formen freier ſchalten als die Baukunſt, die durch feſtere Bedingungen gebunden bleibt. Im Ganzen ſchließen ſich die Italiener wiederum näher oder ferner, wie in der Wirklichkeit ſelbſt, der Antike an, wenn ſie dieſelbe auch in mittelaltrigem Sinne umbilden, bis ſie es zu jener Verſchmelzung bringen, von welcher die Peterskirche zu Rom das großartigſte Beiſpiel giebt. Die Deutſchen und Niederländer hingegen bewahren nach dieſer Seite gleichfalls, während der erſten drei Jahrhunderte unſerer Periode wenigſtens, ihre ſelbſtſtändigere Nationalität. Nun herrſcht zwar in dieſem Abſchnitt, nicht nur am Rhein, in Schwaben und Franken, ſondern auch in den Niederlanden für Klöſter, Kirchen, Wohngebäude und Burgen durchweg bereits der ſogenannte gothiſche oder beſſer germaniſche Spitzbogenſtyl vor, theils in Form ſeiner

erſten ſtrengen Entwicklung, theils ſeiner reinſten Blüthe und ſpäteren überladenden Verderbniß, in der Malerei jedoch, bei den älteren Niederländern vorzüglich, macht ſich ebenſoſehr der frühere Rundbogentypus geltend, von dem uns noch jetzt von Cöln ab den Rhein hinauf und in ſo viel anderen Orten die ſchönſten Reſte erhalten ſind. Dabei fehlt es aber den großen Meiſtern, wenn auch in dem ähnlichen Grundcharakter, doch im Einzelnen nicht an eigener Erfindung, größtentheils freilich mehr in maleriſcher als in architektoniſcher Rückſicht lebenswerth. Später ſodann übt bei der Nachahmung der Italiener denn auch die gleichzeitige Baukunſt, wie ſie in den Gemälden dieſer Meiſter benutzt iſt, vielfach ihren Einfluß aus, bis Rubens, obſchon er ſich nicht wie Michel Angelo als Baumeiſter gleichfalls berühmt macht, dennoch für den jedesmaligen maleriſchen Effect einen Bautypus anwendet, der mit ſeinen Geſtalten und Coſtumen unübertrefflich zuſammenſtimmt. Einen letzten Kreis endlich bilden die holländiſchen Meiſter, die ſich von Neuem, inſoweit ſie nicht in Italien ihre Vorbilder ſuchen, für Städte, Säle, Zimmer, Bauernſtuben und Dörfer ganz wieder der nationalen Bauart zukehren, die ihnen vor Augen liegt.

Fünfzehnte Vorlesung.

Unsre bisherige Betrachtung hat sich mit den verschiedenen Vortheilen beschäftigt, welche der Malerei durch die Entwicklung der Städte gewährt werden konnten. Der nächste Vorzug bestand in der Art des Unterrichts und Lernens; der zweite in der selbst noch poesiereicheren Gegenwart, die den Künstler umgab.

Wie hoch man nun aber diese Begünstigungen auch anschlagen mag, so scheinen sie sich doch allzuleicht wieder, zum Theil mindestens, in die entgegengesetzten Nachtheile zu verkehren. Besonders im Mittelalter selbst.

Wir können in dieser Rücksicht *brittens* das wiederaufnehmen, was ich früher bereits in Beziehung auf den Unterricht und das Trennen und Vermitteln der verschiedenen Richtungen gesagt habe. Die Kraft der Malerei beruht auf Individualität der Anschauung und Production, und ihre Wirkung verstärkt sich mit der Lebendigkeit, in welcher der Künstler den Inhalt ergreift, von dem er erfüllt ist, und die Form der Wirklichkeit durchdringt, zu der sein Werk sich verkörpern soll. In der ungehemmten Fortbildung dieser lebendigen und gehaltreichen Individualität haben wir einen Hauptgrund für die bis zum höchsten Punkte gesteigerte Vollendung unsrer Periode zu suchen. Denn wo die Gegenstände nicht mehr in ihrer abstracteren Allgemeinheit, sondern in immer realerer und doch stets beseelterer Erscheinung gefaßt werden sollen, da sind schon an und für sich, will die Darstellung irgend Erfolg haben, die mannichfachsten

Verſchiedenheiten in Erfindung und Ausführung nothwendig, wie feſt auch die ewigen Geſetze der Kunſt ſein mögen. Dadurch wird ſogleich, im Gegenſatze der vorigen Periode und ihres traditionellen Nachbildens fertiger Typen, die neu ſchaffende Auffaſſung zum erſtenmal von entſcheidendſter Wichtigkeit, und die Originalität der beſonderen Meiſter unerläßlich. Auch hiefür muß das ſtädtiſche Leben die nöthigen Mittel gewähren. Die locale Particulariſation nun aber der mittelaltrigen Städte, in welchen ſich mit der gleichen Technik auch die ähnlichen Charaktere, Phyſiognomieen, Stellungen, Ausdrucksweiſe und Farbenbehandlung von Meiſter auf Schüler Generationen hindurch übertragen, ſcheint durch dieſe Beſchränkung gerade das eigentlich lebendige Schaffen zu erſticken, und nur das handwerksmäßige Wiederholen an die Stelle zu ſetzen. Wie lange herrſchten nicht der Geſichtstypus, die Gewandungsart, die Auffaſſung, welche Giotto in Italien, die Eyck's in den Niederlanden aufbrachten, in ihren Schulen bis zur Ermüdung nach; und jenes wehmuthſüßliche Schmerzensglück Leonardo'ſcher Madonnen, wie einförmig kommt es nicht in ſeinen mailändiſchen Schülern immer von Neuem zum Vorſchein. Ein wirklicher Mangel jedoch kann hieraus in der That nur bei den untergeordneten Meiſtern entſtehn, welche von aller und jeder Erfindungsgabe entblößt ſind. Und ſelbſt für dieſe bildet der Schultypus, je gediegener er iſt, um ſomehr wenigſtens einen gründlichen Kern, der, wenn er auch nicht aus einem friſchen Boden zu neuen Keimen ausſchlägt, immer doch noch etwas Tüchtiges zu leiſten erlaubt, während dieſelben Meiſter ohne dieſe traditionelle Grundlage, in deren heimiſche Gewohnheit ſie ſich vollſtändig einleben können, zu bei Weitem geringfügigeren Productionen befähigt ſein würden. Einer ſicheren Schule und Ueberlieferung bedarf es in allen Dingen der Kunſt, wie der Religion, Moral, Politik und der wiſſenſchaftlichen Kenntniſſe. Es kommt nur auf den Gehalt an, den die Schule lehrt und tradirt. Selbſt wenn derſelbe beſchränkt iſt und die Einſeitigkeit zum Vorurtheil wird, braucht letzlich der Sache dadurch noch kein Schaden zu geſchehn. Die nachhaltige

Bestimmtheit tüchtiger Vorurtheile wirkt mindestens immer besser noch als jenes nebulose Schlendren und Schweifen, das ohne zu wissen woher und wohin, am meisten auf bloß individueller Zufälligkeit beruht, und demnach Wunder glaubt welche Größe und Freiheit erlangt zu haben. Von dieser falschen Großmannssucht und Originalität der eigenen Erbärmlichkeit waren die Meister unsrer Periode frei. Verstanden es die Schüler nicht besser als ihr Lehrer, so thaten sie es ihm nach, soweit Naturgabe und Fleiß reichen wollten, und daß sie, wie es auch sein mochte, immerdar Treffliches lernten, dafür sorgte die Gründlichkeit der Zeit. Die Einbildung auf das stümperhaft Eigene findet hier keinen Raum sich in sich selber aufzublähn, und die festhaftende Armuth erscheint im Gegentheil als ehrenhafte Naivetät und liebenswürdige Bescheidenheit. Man wird mir nicht vorwerfen können, für die heutige Düsseldorfer Schule enthusiasmirt zu sein, ich stelle mich ihr jedoch keineswegs darum entgegen, weil sie sich als Schule constituirt hat, und der Eine es ohngefähr wie der Andere macht, sondern weil ihr in Conception und Praxis das abgeht, was das Echte in aller Kunst ist. Und dessenohngeachtet möchte ich einen Jünger lieber selbst innerhalb dieser Richtung irregehn, als ihn auf eigene Faust hin, weil er noch weniger in sich trägt, noch Matteres hervorbringen sehen. Die Schulen unserer Periode aber bilden auch im schlimmsten Falle mindestens irgend ein für ihre Kunst nothwendiges und ersprießliches Gebiet aus.

Dabei dürfen wir zugleich nicht außer Acht lassen, daß ihre Vereinzlung nicht nur auf bloß provinziellem und städtisch abgeschlossenem Local und Leben basirt ist, sondern in jeder Epoche von allgemeinern Grundrichtungen der religiösen und weltlichen Lebensanschauung getragen und durchzogen bleibt, welche selbst über die nationalen Unterschiede den Sieg davon tragen. Die Geschichte der Malerei würde sonst in der That zu jener gliederungslosen Localisirung zerfallen, in welcher Lanzi fälschlich meinte das treffendste Bild seiner vaterländischen Meister geben zu können, statt einen periodischen Entwicklungsgang aufzusuchen,

und auf diesem allgemeinen Boden sodann die theils gleichzeitige theils aufeinanderfolgende Wichtigkeit der besonderen Schulen herauszuheben. Wir müssen uns freilich die durchgreifenden Charakterzüge nicht für alle Epochen und Städte als äußerliche Verbindung wechselseitigen Hinüber- und Herüberlernens vorstellen, sondern ebenso oft als ungewollte Gleichheit des innerlich arbeitenden Geistes, für welchen die Individualität der Völker, Schulen und einzelnen Lehrer und Schüler die unumgänglich nothwendige Belebung ausmacht, um die ganze Fülle und Mannichfaltigkeit hervorzutreiben, deren solch allgemeine Richtung fähig ist. Das gedoppelte Werk der großen Meister besteht dann nur darin, daß die Einen diese tiefste Substanz nun auch ihrerseits mit energischer Originalität in der Form befruchten, in welcher eine bestimmte Nation und Stadt mit fester Eigenthümlichkeit den gleichen Gehalt auch sonst schon in Kirche und weltlichem Dasein ausgeprägt hat, während die Anderen wieder die schon durchgebildeten Grundzüge verschiedener Schulen oder Völker zu einem neuen volleren Ganzen sammeln, und so dem kühnen Anfange als ergänzendster Abschluß gegenüber stehn. Nur wenn eine Wandlung der inneren Sache zufolge nothwendig und den äußeren Bedingungen nach genugsam vorbereitet ist, erheben sich solche Meister. Ihr Auftreten ist dadurch epochemachend, und je weniger ein nur localer Geist sie belebt, um so weiter erstreckt sich ihre Wirkung. So hat Giotto seinen Einfluß nicht bloß auf die Florentiner, Johann van Eyck den seinigen nicht auf die Niederländer allein ausgeübt; einzelne Italiener haben manches von Dürer gelernt; die Niederländer von Raphael, Michel Angelo, Titian und den Carracci's, und mit unseren heutigen Malern würde es besser stehn, wenn Rubens' Geist, Auge und Hand, wie es lange der Fall war, noch jetzt ihr Auge schärfen, ihre Hand beflügeln und ihren Sinn begeistern könnte.

Nach der einen oder anderen Seite hin erscheinen derartige Meister als Stifter von Schulen. Hebt durch sie ein begrenzter Typus an, so muß derselbe, wenn er Bestand haben und zugleich ein Fortwachsen durch neue Meister möglich machen soll,

die nöthige Weite des Gehalts und der Darstellung in sich fassen, um den erforderlichen Raum für die Ausbildung individueller Conceptionsarten, Richtungen und Vollkommenheiten geben zu können. Der ursprüngliche Meister muß nicht schon selber alles erschöpft haben und in jeder Beziehung vollendet sein. Er bleibt dessenohngeachtet meist der Rühmenswürdigste und Größte. Denn mögen ihn auch die Nachfolger nach einzelnen Seiten hin übertreffen, in Tiefe, Kraft, Schärfe, Unschuld und Originalität wird doch keiner an ihn heranragen. Die ganze Schule aber blüht nur, solange noch auf dem betretenen Pfade Neues zu erfinden, Gebundenes zu befreien, Eingeengtes zu erweitern, Zurückgelassenes an sein Endziel zu bringen ist. In den verschiedenen Epochen kann sich dann endlich in derselben Sphäre, hat sie nur Entwicklungsfähigkeit genug in sich, das Auftreten so ausgezeichneter Meister wiederholen, die neue Schüler und Nebenbuhler erwecken, bis die regsame Thätigkeit aufhört, weil nichts mehr zu thun übrig bleibt. Dieß im Ganzen ist die Art, in welcher die großen Schulen in Italien, die florentinische und venetianische vor Allem, in den Niederlanden die Eyckische mit allen ihren Verzweigungen sich entfaltet haben. Je weniger vollendet schon im Entstehen, desto glorreicher auf ihrem Gipfel; wie bei den Venetianern z. B. in dem unübertroffenen Titian, dem lodernden und doch männlich festen Giorgione, dem durch Pracht berauschenden klaren Paul, und dem selbst in abschreckender Uebertreibung nach großen Tintoretto. Je erschöpfender dagegen, wie bei den Eyck's, der Anfang, desto kürzer der Verlauf und ärmer der Abschluß, wenn auch der dazwischenliegende Zeitraum manches Herrliche hinzufügt.

Diese Schulen nun behalten bei aller Dehnbarkeit zugleich etwas stahlartig Sprödes. Sie wirken ein, nehmen aber wenig auf, weil sie im Vertrauen auf die Kraft ihres eigenen Lebens den Stoff und die Form in sich selber finden. Andere umgekehrt vermögen sich nicht in gleicher Selbstständigkeit zu entwickeln. Was Vortreffliches bei ihnen zu Tage kommt, wird durch fremden Anstoß hervorgetrieben, oder kann der Nachhülfe auswärti-

ger Muſter nicht entbehren. In dieſer Art z. B. bildete die Malerei ſich zu Mailand aus, wo ſie mehrfach wechſelnden Einflüſſen näherer oder entfernterer Städte und Meiſter folgte. Auch die weſtphäliſche Schule iſt in Deutſchland niemals zu der Feſtigkeit der cölniſchen, eyckiſchen und oberdeutſchen gediehen, ſondern ſie entnahm ihre Compoſitionsweiſe, ihre Charaktere, ihr Colorit und ihre Praxis hier und dort, und was ihr eigenthümlich iſt, reicht ſelten an das heran, was ihr von Außen her zufloß.

Auf den erſten Blick können nun dieſe fügſameren Schulen hauptſächlich geeignet ſcheinen, jene zuſammenfaſſenden Meiſter groß zu ziehn, welche aus dem Triebe nach abſchließender Totalität die Vorzüge mehrerer Richtungen lebendig in ſich verknüpfen. Doch ſolche Vermittlung gerade, ſoll ſie echt künſtleriſcher Art ſein, bedarf am Meiſten einer, wenn auch nicht beſchränkten, doch aber noch unerſchöpften Productivität, deren Selbſtſtändigkeit ſich auf dieſem mehr empfangenden als erzeugenden Boden nicht entwickeln kann. Dean eben der Mangel an originaler Anſchauung und Technik läßt dieſe gleichſam weiblichen Schulen ſich auswärtigen Vorbildern anſchmiegen. Wo jedoch die Schöpfungskraft nicht von Anfang an vorhanden iſt, kommt ſie durch Nachahmung nicht hinein, und bei dem Aufnehmen fremder Elemente muß das individuelle Wiederſchaffen nichts von ſeiner urſprünglichen Gedrungenheit einbüßen.

Dieß iſt nur unter der Bedingung möglich, daß die bisher getrennten Grundzüge, indem ſie ſich wechſelſeitig ergänzen, auch in der That der Natur der Sache nach zuſammen gehören, und ſich in jeder Rückſicht durchdringen können. Als hervorragende Belege brauchen wir uns, wie ich ſchon früher anführte, nur an Raphael und Rubens zu wenden. Geboren zu Urbino, von ſeinem Vater Giovanni Sanzio, einem geſtaltenzarten Meiſter, zuerſt unterrichtet, dann auf kurze Zeit, wie Rumohr es will, auch in der Schule des l'Ingegno, wird Raphael dauernder Pietro's Perugino Schüler. Schon dieſer hatte die ſchwärmeriſche Innigkeit der umbriſchen Maler mit jenem reicheren Blick in die Wirklichkeit zu einigen geſtrebt, in welchem es die Florentiner

von früh ab den Anderen zuvorthaten. In der gleichen Verſchmelzung geht Raphael bald bereits ſeelenvoller noch, und doch zugleich lebenskräftiger weiter. Kaum hat er Florenz beſucht und iſt dorthin wieder zurückgekehrt, ſo ſchöpft er jetzt mit immer regerem Sinn aus der Quelle ſelber, und verbrüdert ſich gleichmäßig in ſteigender Liebe mit der Natur, dieſem getreuſten Lehrer, der unbefangen in den Blüthen des wirklichen Lebens das ſicherſte Vorbild auch jener Formen darreicht, die ſich zum Kranze der Kunſt ineinanderflechten. Endlich nach Rom berufen, eröffnet ſich ihm in dieſer Weltſtadt neben dem Glanze der päpſtlichen Macht zugleich die ganze Vollendung des Alterthums; der gewaltige Michel Angelo hebt ihn aus allen letzten Schranken heraus, und nun erſt beherrſcht er mit gleicher Freiheit der Erfindung und Meiſterſchaft der Ausführung ſowohl die Stoffe des alten und neuen Teſtaments, als auch der antiken Mythe und Geſchichte. So lernt er in Zeichnung und Colorit, Ausdruck, Charakteriſtik, Bewegung, Größe, Anmuth, Weite und klarer Abrundung der Compoſition, was zu ſeiner Zeit irgend in Perugia, Florenz und Rom konnte erfaßt und vermittelt werden.

Was Rubens angeht, ſo war die alte Kraft der niederländiſchen Schule in ihrer durchweg heimiſchen Malweiſe langſam erlahmt; ſie hatte ſchon die ſanftere Weiche und gemüthsdurchſichtige Klarheit der cölniſchen auf ſich einwirken laſſen, und dieſer zum Dank charakterfeſtere Formen und ein tieferes Colorit zugeführt; auch Lucas von Leyden und Quintin Meſſys waren dahin, und die Niederländer glaubten ſchon nicht anders mehr als in italieniſcher Weiſe componiren zu dürfen. Aber ſolch eine zähe Selbſtſtändigkeit lag dennoch allem Wandern und Abmühn zum Trotz in dieſer letzten Richtung, daß ſie dem Einen Rubens für das Viele, was er von den Alten, Italienern, Spaniern in ſich hineinlud, noch die allesbezwingende, heimiſche und eigene Originalität mitzugeben vermochte. In welchem Maaße das Heterogenſte ſelbſt, das dieſer Feuergeiſt zuſammenſchmolz, an und für ſich zu einandergehörte, läßt ſich erſt ſpäter anſchaulich machen.

Auch solche Heroen nun bilden neue Meister heran, und werden Stifter von Schulen. Einerseits jedoch nicht mehr in dem örtlichen Sinne, in welchem ein besonderer Typus an eine bestimmte Stadt gefesselt und durch deren Leben und Treiben schlechthin bedingt bleibt, wie z. B. in den früheren Schulen zu Florenz, Siena, Padua, Venedig und Cöln. Denn behält auch die Schule in dieser oder jener Stadt den Hauptsitz ihrer Entfaltung, und weist sie die Einflüsse nicht von der Hand, die aus solcher Umgebung entspringen, so üben hauptsächlich doch der Genius, der Unterricht, die Werke des Meisters selbst, der nicht nur dem Localgeiste dieser speciellen Stadt seine Bildung verdankt, die dauernde Herrschaft aus. Ein Zusammenhang ist noch übrig, er verdichtet sich aber nicht zu einem so nahen Zusammenwachsen. Andrerseits verändert sich auch in Bezug auf Weiterentwicklung die Stellung des Urhebers und der Nachfolger. Bei jenen einseitigen und fester in sich abgeschlossenen Schulen liegt die Fortbildung im Vervollkommnen, und wird meist zu einem langsamen Emporsteigen und Ausbreiten auf der gleichen unverrückbaren Grundlage. Ist dagegen eine Totalität von Vorzügen, wie die oben beschriebene, zu reinster Uebereinstimmung gelangt, so wird eben dadurch das Vorwärtsschreiten auf demselben Wege zugleich schon ein Hinausgehn über das eigentliche Ziel, und Herniedersinken von dem glücklich erreichten Gipfel. Die Gunst des Geschicks kann umfassende Genien, der Natur der Sache nach, nur selten gewähren. Die Nachgeborenen haben nichts andres zu thun, als sich mit unsicherem Erfolg der ähnlichen Meisterschaft entgegenzubilden, und wollen sie eigenthümlich dastehn, so müssen sie sich wieder individuell begrenzen, um wenigstens nach vereinzelten Seiten hin einer Virtuosität gewiß zu sein, welche der Stifter der Schule, um seiner harmonischen Vollendung willen, in dieser bestimmteren Weise auszubilden verschmähn durfte. So ging es zum Theil mit Giulio Romano im Vergleiche zu Raphael, und mit van Dyck, dem unübertrefflichen Rubens gegenüber. Doch selbst in dem Kreise ihrer besonderen Größe überragen auch diese nicht ihre Meister, und im

Ganzen beſteht der Fortgang, wenn auch die allgemeinſte Grundrichtung ſich gleich bleibt, in einem Zerfallen, das die kaum erſt wunderbar geeinigten Elemente in ihrer Spaltung theils übertreibenden Extremen zuführt, theils der zahmeren Schwäche und Lahmheit überlaſſen muß.

Außer dieſen entweder in begrenzten oder in vermittelnden und zuſammenfaſſenden Schulen entſprungenen Meiſtern haben wir drittens endlich noch Andere herauszuheben, deren Entſtehen ſchwer zu faſſen iſt.— Im Anfange unſrer Periode ſind die Schulen in Bezug auf die allgemeine Art der Conception und techniſchen Geſchicklichkeit typiſcher und einander ähnlicher; ſobald ſie jedoch aus dem vorhandenen Leben die näheren Züge ihrer Darſtellung zu ſchöpfen beginnen, werden ſie mehr und mehr an das beſtimmte Local beſonderer Städte gewieſen, und entwickeln ſich hier zu der volleren Eigenthümlichkeit, die früher oder ſpäter, ſoweit es die einzelnen Richtungen geſtatten, einen Austauſch, ein Wiederverarbeiten und Ergänzen möglich macht. Die jahrhundertlange Vorbildung nun, deren die Malerei bedurfte, um zu ſolchen Spitzen zu gelangen, iſt den ſpäteren Meiſtern erlaſſen. Sie finden ſchon alle Hinderniſſe beſeitigt, alle Hülfsmittel nicht nur herbeigeſchafft, ſondern zu feſſelloſem Gebrauche durchgeübt. Von einem langſamen Emporklimmen, einer mühſeligen Entwicklung iſt nicht mehr die Rede. Es iſt weder nach Seiten der Technik noch in Rückſicht auf Friſche des Blicks, Liebe zur Sache und maleriſche Freiheit irgend etwas verloren gegangen, und ergreift auch die Kunſt jetzt einen neuen Gehalt zu ganz veränderten Darſtellungsweiſen, ſo kommt ihr dennoch die reiche Vorzeit dann ſelbſt zu Gute, wenn auch das eigene Volk an den bisherigen Fortſchritten ſelbſtthätig nur erſt einen geringen Antheil genommen hatte. Sonſt müßte überall für jede neue Aufgabe, zu deren Löſung eine andre Nation berufen iſt, von vorn wieder angefangen werden. Eine Studienzeit bleibt zwar immer für neuanhebende Richtungen nöthig, jemehr aber die Vergangenheit überhaupt ſchon vorgethan hat, je kürzer währt die Epoche der

Mängel und Verſuche, und je ſchneller kommen die Tage der Vollendung. Hieraus können wir uns den Venetianern und Florentinern, den Schulen am Rhein und in Flandern gegenüber, das relativ raſchere Emporblühn der holländiſchen Meiſter des ſiebenzehnten Jahrhunderts erklären. Wollen ſie im Kreiſe ihrer nationalen Conceptionen eine noch nicht dageweſene Meiſterſchaft ausbilden, ſo haben ſie ſelbſt in techniſcher Rückſicht Neues genug zu finden und einzuüben; was jedoch im Allgemeinen ohne weitere Schwierigkeiten auf einen Höhepunkt verſetzen kann, iſt bereits vollſtändig da. Es bedarf nichts als des Genius, dieß Vorhandene individuell zu geſteigerter Wirkung anzuwenden. Und den erforderlichen Genius erweckte in Holland die geſammte geiſtige und äußere Wirklichkeit. Am beſten können wir dieſen Zuſtand nach einer Seite hin wenigſtens mit der neueſten Zeit vergleichen. In ihr noch mehr ſind alle äußere Hemmungen, durch welche die früheren Jahrhunderte und Schulen eingeengt waren, inſofern verſchwunden, als in jedem Felde jede Art der Vollendung bereits an's Licht geſtellt iſt. Für den ſympathetiſchen Blick und Geiſt, weiß er nur überhaupt zu ſehen und zu faſſen, bleibt auch die fernſte Vergangenheit oft ihm ſelber unbewußt gegenwärtig, und erfindet und ſchafft hülfereich mit. Wenn daher nur die innere Kunſtſeele, die Gaben der echten Production nicht fehlen, ſo tritt auch in unſerer Zeit, ohne nationale Vorſchule, ſcheinbar aus ſich ſelbſt geboren, eine Meiſterſchaft hervor, die allem Beſten gleichſteht, was irgend jemals iſt gemalt worden. Wir Deutſchen freilich haben nur den einen Blechen mehr als Ausnahmefall denn als Beiſpiel zu nennen. Dafür aber verſtand dieſer Eine auch zu malen trotz Tizian, Rubens, Rembrandt, Ruisdaal und Everdingen, und bringt eine moderne Feinheit des Blicks und Gemüthes hinzu, welche ſelbſt dieſe Meiſter, mag man es noch ſo viel widerſtreiten, theilweiſe hinter ſich läßt. Die Franzoſen dagegen können in Bezug auf Farbe mindeſtens eine ganze Reihe von Malern aufführen, denen derſelbe Ruhm durch keine deutſche Nationaleitelkeit darf geraubt werden.

Unter den genannten Bedingungen nun iſt ſowohl für die Gegenwart als für jene holländiſchen Meiſter das Wort „Schule“ nur in dem Sinne anwendbar, in welchem man von italieniſcher, deutſcher, ſpaniſcher, franzöſiſcher Schule ſpricht, um dadurch im Großen und Ganzen den allgemeinen Unterſchied der Nationalität zu bezeichnen. Ein jahrhundertlanges Verfolgen, Erweitern, Ausbilden des gleichen begrenzten Typus, wie in der cölniſchen und eyckiſchen Schule, tritt ebenſo wenig ein, als ſich Meiſter hervorthun, um welche ſich, wie um Rubens z. B., eine Schaar gleichartiger getreuer Schüler umhergruppirt. Das Eigenthümliche der holländiſchen Malerei dieſer Epoche können wir umgekehrt darin ſuchen, daß in keinem früheren Zeitraum ſo viele unabhängige Künſtler gleichzeitig aufſtehn, ohne aus beſtimmten älteren Schulen unmittelbar hervorgegangen zu ſein, oder ſelbſt wieder neue Schulen zu ſtiften. Die Fortentwicklung läßt ſich deshalb nicht mehr dem Lauf der Ströme vergleichen, die ſich ſchlängelnd fortwinden, Nebenflüſſe aufnehmen, und ſo ſtets breiter und mächtiger weiterfluthen, bis ſie verſiegen oder ſelbſt wieder die Beute anderer Ströme werden. Sie ähnelt im Gegentheil jenen Buchten und Meeren, in welchen zu mannichfaltigen Gruppen zerſtreut Inſeln emporſteigen, jede abgeſchloſſen für ſich, und nur etwa von kleineren Schweſterinſeln umgeben. Wer auf der Einen geboren iſt, kann leicht zu der Anderen hinüberſchiffen, und ſagt ſie ihm beſſer zu, erſt dort ſich zu vollem Genügen Hütten baun. Im Umfang ſind ſich die größeren gleich, in Geſtalt aber, Art der Bewohner, Leben und Treiben, wenn auch unter demſelben Himmelsſtrich und Clima, ſchlechthin verſchieden.

Die Gründe für dieſe Erſcheinung ſind mannichfach. Der nächſte und wichtigſte liegt darin, daß die Malerei, wie geſagt, durch ihre nun ſchon mehr als tauſendjährige Ausbildung alles das bewältigt hat, was in früheren Epochen den Fortſchritten nur eine langſame Aufeinanderfolge gönnt, und für die Befeſtigung der Schulen, indem die Perioden ſich zu weiten Zeiträumen ausdehnen, die gehörige Muße nicht unterbricht. Dieß

iſt dann allein möglich, wenn zugleich ein beſtimmter Charakter der Darſtellung für die ganze Dauer oder für jeden beſonderen Abſchnitt ſich als ſo durchgreifend erweiſt, daß die Individualität der Künſtler relativ immer noch wieder zurücktritt. Wäre das nicht der Fall, ſo würden wir gewiß nicht heute noch über den Namen jenes großen Meiſters in Zweifel ſein, der ſeine Schule durch das Cölner Dombild zur Spitze der Vollendung brachte, und die Werke des Fra Filippo und Filippino Lippi, des Coſimo Roſelli, Andrea del Caſtagno und Sandro Botticelli ließen ſich auch von Laien ebenſo wenig verwechſeln, als die Gemälde des jüngeren Teniers, Jan Steen, Brouwer und Adrian van Oſtade. Je vollſtändiger dagegen bei noch echter Gediegenheit ſich die Conception und Ausführung befreit haben, um deſto reicher kann ſich auch nach allen Seiten hin der eigenthümliche Kunſtcharakter jedes einzelnen Meiſters geltend machen. Hiezu kommt bei den Holländern noch die im Weſentlichen gemeinſame Sinnesweiſe und Richtung des ganzen Volks, die größere Aehnlichkeit ferner der nationalen Phyſiognomieen, und vor allem endlich die nähere Uebereinſtimmung der landſchaftlichen Natur, der Witterung, der Anlage und Bauart in den kleineren oder umfangreichen Ortſchaften und Städten. Denn auch in dieſer Rückſicht ſuchen wir umſonſt nach der Verſchiedenheit, in der ſich Florenz, Rom, Venedig, Bologna und Neapel, oder Cöln, Gent, Brügge, Baſel und Nürnberg von einander trennen. Amſterdam, Delft, der Haag, Harlem und ſelbſt Leyden haben einen ähnlichen Charakter, und ſo nahe überhaupt iſt die eine Stadt an die andre gerückt, der Verkehr durch Kanäle und Schiffahrt ſo leicht, daß bei der Gleichheit ſocialer, religiöſer und politiſcher Zwecke nun auch die Sitten, Gebräuche, das Benehmen und ganze Leben ſich nicht zu den ſpecifiſchen Unterſcheidungen beſondern, durch welche in früheren Jahrhunderten die Bildung der einzelnen Schulen bedingt iſt. Um dieſer gleicheren Subſtanz willen kann eine bunte Mannichfaltigkeit nur dadurch entſtehn, daß ſich einerſeits die beſtimmten Sphären des Inhalts und der Auffaſſung, welche im Nationalleben begründet

ſind, ſchärfer für ſich herausheben, und die Meiſter ſelbſt andrerſeits innerhalb ſolches begrenzteren Gebiets wieder ganz mit eigenen Augen ſehen, und mit ſelbſtſtändiger Eigenthümlichkeit darſtellen. Was in den bisherigen Epochen bei den Italienern wie bei den Niederländern und Deutſchen die eigentlichen Schulen geweſen waren, das wird jetzt zu bloßen Unterſchieden der Gegenſtände und techniſchen Behandlung. Die einzelnen Künſtler aber ſchließen ſich dem einen oder anderen Kreiſe, ſei es dem Inhalt oder der Malweiſe nach, nicht etwa nur darum an, weil ihr Lehrer demſelben zugehört, oder ihr Geburts- und Aufenthaltsort ſie dazu auffordern, ſondern weil angeborne Vorliebe und Talent ſie gerade auf dieſen und keinen anderen Weg leiten. Gerard Dow war nach anderen Lehrern auch Rembrandt's Schüler, und Adrian van Oſtade, Brouwer und Metzu lernten bei Franz Hals. Dadurch verliert denn das Verhältniß von Lehrer und Schüler theils an Enge, theils an Wichtigkeit. Bei wem ein Meiſter in die Schule gegangen, wird um vieles gleichgültiger als ſonſt. Ueberhaupt nur eine echte Technik ſich tüchtig eingeübt zu haben, und es nun in irgend einem beſondern Kreiſe nach eigener Individualität den Uebrigen zuvorzuthun, das iſt es, worauf es ankommt. Und dafür ſind Leyden oder Delft, wenn es ſich nicht um Seeſtücke handelt, ebenſo gemäße Locale, und geben gleich günſtige Anſchauungen, als Harlem oder Amſterdam und der Haag. Doch auch, wer ſich zu dieſer Selbſtſtändigkeit nicht kräftig fühlt, wird weniger ein Schüler in dem früheren Sinne des Worts, als ein Nachahmer; d. h. er folgt dem Vorbilde eines Meiſters, ohne gerade von ihm Lehre und Unterricht empfangen, oder mit ihm den gleichen Ort bewohnt zu haben. Obſchon auch Nachahmung und eigentliche Schülerſchaft zuſammenfallen können, wie bei Frans van Mieris, der Gerard Dow's, und mehr noch bei Wilhelm van Mieris, der ſeines Vaters Schüler und Nachahmer zugleich war. Dennoch befeſtigen ſich auch hiedurch keine eigentlichen Schulen. Der darzuſtellende Inhalt iſt zu vielſeitig, die Productionsgabe im Allgemeinen zu friſch und dauernd, die erreichte Stufe der Geſchick-

lichkeit im Ganzen von Anfang an zu hoch, als daß nicht in schneller Folge Hauptmeister in jedem Fache aufstehn, und sich unabhängig nebeneinander erhalten sollten. Wo Keim, Blüthe und Frucht so nahe zusammenrücken, und immer von Neuem und stets in anderer Form aufsprießen, findet die langsame Consequenz einer allmäligen Entfaltung keinen Raum mehr. Auch dieß ist ein ebenso modernes als protestantisches Element. Modern in Rücksicht auf rasche Ausbildung, welche jedesmal eintritt, wenn alle äußeren Bedingungen vorhanden, und alle Hülfsmittel gegeben sind; protestantisch in Rücksicht auf Freiheit des Geistes und der Hand. Denn wie selbstständig auch im Mittelalter die Charaktere sein mögen, sie zeigen sich doch relativ gebundener durch die Autorität der Kirche, der sie sich unterwerfen müssen, der Geburtsstadt, der sie zugehören, und der Tradition, die sie empfangen haben. Die holländischen Meister leben sich allerdings oft noch enger in ganz specielle Gegenstände hinein, aber mit freier Seele, die sich durch keine fest eingeprägte Ueberlieferung fesseln läßt. Und so gewinnt selbst die Nachahmung einen veränderten Standpunkt. Wer in den älteren Schulen nicht aus eigner Kraft vorwärts schreitet, hält sich an das, was die Schule, in welcher er aufgewachsen ist, leistet. Bei den Holländern wird das ähnliche Anlehnen mehr eine Sache der Wahl als des bestimmten Locals; ein Nachtreten aus Kunstschwäche gleichfalls, jedoch ein Mangel an Erfindung, in welchem wenigstens die Freiheit der Willkür bewahrt bleibt. Je kleiner nun aber der Umfang des Landes, je eigenthümlicher in Beschaffenheit des Bodens und Clima, in Vorstellungen und Interessen, um desto erkennbarer thun sich die nationalen Grundzüge hervor, die sich nur bei denen verlieren, welche die Vorbilder der italienischen Natur und Meister den heimischen Mustern vorziehen.

Doch weder durch diese Auswanderung noch durch vielfaches Sehen und Aufnehmen bilden sich Meister aus, die in jener zusammenfassenden Art als Stifter neuer Schulen könnten bezeichnet werden. Der Vorzug der holländischen Malerei liegt im

Gegentheil ſoſehr in der Scheidung der Richtungen und Vereinzlung der beſonderen Virtuoſität, daß mit dem Erlahmen dieſer Kraft auch die ſelbſtſtändige Erfindung verloren geht, und für Vermitteln und Einigen ſich kein Inhalt und keine Darſtellungsweiſe mehr finden läßt. Als Ausnahme wäre zwar, ſcheint es, Rembrandt zu nennen, der, wenn auch kein zuſammenfaſſender Meiſter, dennoch gleich Rubens eine Schule gegründet hat. Seine Schüler jedoch ahmten vorzugsweiſe nur Eine Seite nach, die ſpecifiſche Färbung und frappante Beleuchtung. Je ſtrenger ſie ihm hierin nachfolgen, je nüchterner werden ſie. Denn was bei ihm aus innerſtem Bedürfniß entſprungen war, wird bei ihnen zur abgelernten Manier. Die Conceptionsweiſe Rembrandt's iſt zu eigenthümlicher Art, um mit gutem Erfolge die feſte Grundlage für eine dauernde Schule bilden zu können.

Es wird aber endlich Zeit, alle dieſe Vorerörtrungen abzuſchließen. Ich will deshalb nur kurz noch den allgemeinen Verlauf andeuten, in welchem ſich unſere Periode entwickelt.

Sechszehnte Vorlesung.

Als den allgemeinsten Mittelpunkt stellten wir im Unterschiede der vorangehenden Epochen für den Zeitraum vom dreizehnten bis achtzehnten Jahrhundert die Aufgabe fest, daß diese Periode jeden Inhalt, sei er religiöser oder weltlicher Art, betreffe er die Natur oder Geschichte, die antike Welt oder die mittelaltrige und moderne Gegenwart, daß sie überhaupt alles, was sie ergreift, mit steigender Kunstfreiheit in dem vollendetesten Scheine äußerlich und innerlich lebendiger Realität, leiblich gestaltet und geistig in Farbe und Form beseelt zur Darstellung bringen müsse.

Die malerischen Grundzüge hiefür giebt ihr das jedesmalige eigene Volksleben; durch seine Tiefe, Innigkeit und vollgültige Frische, entweder für sich selbst schon genügend, oder durch den Blick auf die Plastik der Antike leise zu reinerer Freiheit und formenschönerer Abrundung emporgehoben; in Rücksicht auf das eigentlich malerische Element aber der Charaktere, des geistigen Ausdrucks, der Farbe und Beleuchtung schlechthin neu und in fortdauerndem Weiterschreiten.

Für die nähere Entfaltung nun können wir drei Hauptepochen unterscheiden.

Die erste hebt mit dem Beginne des dreizehnten Jahrhunderts an, und endet mit dem Schlusse des fünfzehnten. In Markigkeit und Wucht, in Großartigkeit der Phantasie, in derniger Charakteristik und unbefangener Empfindung überragt sie die darauffolgende Blüthezeit in einem Grade, der jetzt nur von den Wenigen ganz noch gefaßt wird, denen die Schwächen der heu-

tigen Kunſt nicht den Sinn für das wahrhaft Echte getrübt haben, das ſelten gefallen, immer aber erkräftigen, heilen und begeiſtern kann. Es iſt eine Epoche, wie ſie nur hervortritt, wenn urſprüngliche Friſche und eifriges Ringen raſtlos noch in niemals genügſamer Fortbildung begriffen ſind. Die feſſelloſe Freiheit zwar und ſelige Anmuth fehlen, die ſich des Ernſtes unbeſchadet über alles ausgießen, was auf dem Gipfel einer Kunſt in beglückter Vollendung emporſteigt; auch bleibt das fertige Handhaben aller Kunſtmittel aus, die nöthig ſind, um ganz herauszuſtellen, was in der Aufgabe und Abſicht des Künſtlers gelegen hat; die technischen Schwierigkeiten ſind nur theilweiſe erſt überwunden, und dem künſtleriſchen Geſtalten iſt noch kaum das gleiche Intereſſe gewidmet, das die Tiefe des Inhalts für ſich in Anſpruch nimmt. Dies alles iſt von frühen Epochen nicht zu fordern. Wie reich aber iſt der Erſatz, den ſie bieten: die Seelenkeuſchheit, welche die heilige Kunſt vor jeder Befleckung wahrt, die Unſchuld, die nichts von Prunk und abſichtlichen Effecten weiß, die Größe der Einfachheit, und unzerſplitterte Verſenkung, die ſcharfe Strenge der Beſtimmtheit, zu der jedes gründliche Beſtreben hindrängt, und vor allem jene rührende Scheu, welcher ihr Gegenſtand zu hoch ſteht, als daß ſie ihn vollſtändig auszudrücken vermöchte und wünſchte. So iſt denn auch dieſe erſte Epoche mehr hiſtoriſch zu genießen. Man muß ſich auf ihren eigenen Boden ſtellen, um ſie faſſen und ihre Vorzüge verehren zu können. Laſſen Sie mich hier gleich eine allgemeine Bemerkung einflechten. Es giebt in allen Culminationsepochen Kunſtwerke, die jeden unmittelbar befriedigen. Er iſt in ihnen bald heimiſch, und ihn ſtößt nichts mehr zurück. Andre, ältere dagegen haben Härten; ſie erſchrecken durch Züge der Herbigkeit, Starrheit und Uebertreibung, die auch dem ungeübteſten Auge auffällig werden. Auf ſie allein heftet nun der verzogene Beſchauer ſeinen Blick, und wendet ihn ſogleich in thörichter Verletztheit hinweg. Wer in ſolcher Weiſe die früheren Epochen betrachtet, ſchneidet ſich einen unſäglichen Reichthum der Einſicht und des Genuſſes für immer ab. Schaut man dieſen

Werken nur tiefer in die innerſte Seele ihrer Intentionen, ſieht, lebt, liebt man ſich in ihre Trefflichkeit ein, ſo treten die relativen Mängel nicht nur in den Hintergrund, ſondern erweiſen ſich im Gegentheil organiſch mit der Anſchauungsweiſe verwachſen, aus der ſie entſprungen ſind, und mit der gerade dieſe und keine andere Stufe der Ausbildung Hand in Hand gehen kann. Dergleichen Studien älterer Epochen muß Jeder, der ſich ein irgend gewichtiges Urtheil erwerben will, mit ganzer Hinneigung durchgemacht haben, ſonſt iſt ihm in Sachen der Kunſt nicht letztlich zu trauen. Einen feſten Halt, eine gründliche Liebe für die eigentliche Tüchtigkeit und das urſprünglich Wahrhafte hat er ſich nicht erworben, und bleibt in der ſteten Gefahr, ſich nun dem allerdings gefällig Glatten und äußerlich Fertigen, dafür aber innerlich Kernloſen als dem Vorzüglichſten in die Arme zu werfen. Denn was auch ſpätere Perioden herzubringen mögen, an die hohe Reinheit, die anſpruchsloſe Seele, die unberechnend ſchlagende Gewalt des Ausdrucks, an die ſchaffende Energie, die nur die Sache und nicht den bloßen Schein ihrer Wirkung will, reichen ſie nicht wieder heran, und nur die Erſten und Größten wiſſen durch andere Vorzüge das zu erſetzen, was im Erlangen auch äußerer Vollendung an innerer Macht und Gehaltigkeit verloren geht.

Ihrem Inhalte nach behandelt dieſe Epoche hauptſächlich religiöſe Gegenſtände; in ihrem Beginne noch mit dem Zweck, kirchliche Andacht zu erwecken, ſei es durch bibliſche Geſchichten oder die Leiden und Thaten der älteren und neueren Heiligen; vereinzelt nur und ſpäter kommen mythologiſche Stoffe vor; reichlicher ſchon Portraite, wenn auch mehr in religiöſem Ernſt als im Ausdruck weltlicher Zuſtände und Empfindungen. Den erſten Grundtypus geben für Charaktere, Coſtume und Stellungen die Traditionen der vorigen Periode. Doch wie Gott ſelber iſt Menſch geworden in Geſtalt, Handlung und Begebenheiten, geboren und geſtorben iſt, gelebt und gelitten hat inmitten eines beſtimmten Volks; wie ſeine Jünger, Apoſtel und Märtyrer gleichfalls Söhne waren ihrer Nation und Zeit, ſo drängt ſich

nun auch die eigene Gegenwart des Mittelalters als die lebendig erneuende Form für jene heilige Vergangenheit herzu, und die Malerei bricht ſich erſt durch die künſtleriſche Beobachtung dieſes vorhandenen Lebens ihre eigentliche Bahn. Weder das prunkende Volksdaſein aber, noch die Geiſtlichkeit ſind nach Innen und Außen jenen hohen Charakteren und Situationen ohne einen ſtrengen Stufengang von Vermittelungen gemäß. Die Malerei ſieht ſich genöthigt, denſelben Weg entlang zu gehen, den der Menſch auch im ſonſtigen Leben hinwandern muß. Von Seiten der Geſtalt wie der Seele bedarf alles Irdiſche der Läuterung, ehe es Gottes und der Heiligen würdig und das Wahrhaftigſte und Tiefſte in ſich darzuſtellen befähigt iſt. Dieſer Reinigungsproceß daher giebt den allgemeinen Mittelpunkt für die Fortentwicklung ab, und die Großheit, der Ernſt, die Innigkeit dieſer Epoche entnehmen hauptſächlich aus dem Schmerze der irdiſchen Welt, aus der Buße und Bekehrung, der Demuth und Beſcheidenheit, dem Inſichſchaun und tiefen Sinnen ihre Gewalt der Erſchütterung und Rührung.

Für die hierdurch ſchwierigeren Aufgaben lernen die einzelnen Meiſter und Schulen nur in langſam wachſender Einſicht, ſcheu zunächſt, doch dann immer dreiſter und kunſtliebender, die wahrgenommenen Formen und Züge mit einer Ehrfurcht verwenden, deren muthige Unbefangenheit ſie wunderbar erhebt. Die Hülfe antiker Ueberreſte der Baukunſt und Sculptur, der wiederauflebenden mythologiſchen und hiſtoriſchen Kenntniſſe zeigt ſich nur da wirkſam, wo es der allgemeine Nationalſinn geſtattet, inſofern die Bildung überhaupt ſich rückwärts den Alten wieder zukehrt; im Ganzen zum Vortheil, im Einzelnen relativ zum Schaden, als directe Nachahmung faſt niemals. Daß die epiſche Grundform architekturartig in ſtreng ſymmetriſcher Anordnung zuerſt überwiegen muß, haben wir früher bereits geſehn. Die Situationen bleiben einfach; der ſubſtantiellere Ausdruck hält noch die Regſamkeit des individuellen Lebens zurück. Je mehr aber aus der Geſtalt und Bewegung auch die innere ſubjective Seele herausblickt, um ſomehr ſteigt die lebensähnliche

Gegenwart der Begebniſſe, ſei es als totaler Verlauf oder einzelner Moment, und die lyriſche Empfindung ſtellt ſich für ſich dem epiſchen Ausbreiten und Veranſchaulichen gegenüber. Nun wird die Regelmäßigkeit häufig unterbrochen, doch die freigliedernde Gruppirung in fertig abrundende Linien iſt noch kaum gefunden, eine dramatiſche Concentration noch nicht erreicht, und die Kunſt der Perſpective, Abtönung und heraushebenden Beleuchtung bleibt im Suchen und Ringen. An urſprünglicher Kraft der Erfindung hingegen iſt keine Epoche reicher, wenn ſich auch jeder Fortſchritt ſogleich wieder zu einem conventionellen Typus befeſtigt. Alles muß erſt gefunden werden; ſowohl die ganze Fülle des Ausdrucks, den die erwählten Stoffe, die menſchliche Geſtalt und Seele, die maleriſche Form und Mannichfaltigkeit der Farbe möglich machen, als auch die nöthigen Darſtellungsmittel ſelber. Doch eben um dieſer Arbeit willen geht die Entwicklung gegen das Ende erſt beſchleunigter vorwärts. Denn ſprungweiſe ragen zwar Meiſter hervor, die mit überwiegendem Geiſte, wie Giotto, Maſaccio, die Eyck's, die bisher üblichen Darſtellungen auf eine ganz neue Stufe heben; ehe aber, was zunächſt nur ihnen allein gehörte, ſich ausbreitet, das Zurückgebliebene nachzieht und zur Weiterbildung befähigt, verfließen oft viele Jahrzehnde. Der Blitz des Genius iſt plötzlich, er ſchlägt aber ſelten ein, und das Lernen fällt den Anfangsepochen am ſchwerſten. So dehnen ſich die einzelnen Schulen zu langen Reihenfolgen aus, die Schüler reifen heran und wirken weiter, überall iſt ein Wachsthum; bei der mittelaltrigen Particularisation jedoch ſondern und localiſiren ſich die Richtungen mehr als irgend in früheren und ſpäteren Zeiten, und wenn auch die großen Meiſter von den bisherigen Hemmniſſen Schranke auf Schranke niederreißen, ſo können ſie doch in dieſem Abſchnitte noch nicht die nöthige Vermittlung vielſeitiger Vorzüge, und die ungehinderte Freiheit erreichen, welche allein zum Gipfel emporträgt.

Erſt die zweite Hauptepoche langt bei dem Ziele an, das die erſte erſtrebte. Wir können ſie vom Ende des fünfzehnten

bis zum Schluſſe des ſechszehnten Jahrhunderts hinrechnen. Ihr allein beinahe iſt die volle Liebe aller Laien zugewendet, welche in früheren Werken über hervorſtechende geringere Mängel die größeren Vorzüge überſehn, und es in heutiger Oberflächlichkeit verlernt haben, ſich in die innern Tiefen, wo ſie vorhanden ſind, zu verſenken, und die Gründlichkeit der Kunſt, wo ſie fehlt, zu vermiſſen. Und dennoch bringt dieſe Epoche zu den fortgeführten Verdienſten der vorigen nur das freie, frohe Leben auf der endlich erklommenen Höhe hinzu. Sie ſpricht nur das letzte klare Löſungswort der Aufgaben aus, um die es ſich handelte. Nun iſt freilich überhaupt nichts ſchöner, nichts aber zugleich für den Künſtler gefährlicher als das erreichte Ziel. Der Weg von der Spitze führt wieder abwärts, und auch die Blüthen der Kunſt können nach langſamem Wachsthum und kurzem Glanze nicht dem Naturſchickſale jener anderen Blüthen entgehn, die kaum zu duftreichſter Pracht entfaltet, ſchon wieder welken, und ihren Saamen nicht mehr zu eigner Erneuung verſtreuen.

Von wirklicher Vollendung jedoch dürfen wir nur bei den Italienern ſprechen. In der vollſtändigen Löſung jedes übernommenen Problems, in der Angemeſſenheit aller Geſtalten, Charaktere, Geberden, Bewegungen und Gruppen, in dem ungeſtörten Gelingen und Wirken jeder Intention in Rückſicht auf Ausdruck, Colorit und Beleuchtung, in dem Ausgleichen des antiken und chriſtlichen Kunſtprincips, in dem Ebenmaaße der Liebe für das Leibliche und Sinnliche, wie für das Innre und Begeiſtende, vor allem aber in der Freiheit, mit welcher Phantaſie und Geſchicklichkeit nach allen Seiten hin gleichen Schritt halten, iſt nur den italieniſchen Meiſtern der Ruhm der Unübertrefflichkeit zuzutheilen, obwohl der beſtechende Reiz der Ausführung zuweilen die Tiefe und Friſche der Erfindung ſchon überragt. Die Deutſchen bringen es zwar gleichfalls zu einem Abſchluſſe deſſen, wonach ſie in der vorigen Epoche ausgeſehn hatten, wie zum Beiſpiel Dürer mit ſeiner Schule und der jüngere Holbein, wogegen die Niederländer, wie Quintin Meſſys, Lucas von Leyden und Schorel neue Wege zu bahnen ſuchen, oder ungenügſamer,

doch mit unzulänglichen Kräften italienischen Vorbildern nachfolgen. Ihnen zusammt meist gelingt das nur in vollem Maaße, was in mittelaltrigem Sinne ohne Hinblick auf Fremdes aus nationalem Geiste zu schöpfen war. Für die Spitze der Malerei jedoch reicht diese heimische Grundlage nicht aus, und da sie überhaupt noch im Streben begriffen bleiben, fehlt ihnen mit der vollen Freiheit zugleich der allgemeine Charakterzug letzter Vollendung.

Den Stoffen nach fügt diese Epoche nichts durchgreifend Neues hinzu. Sie gewährt nur dem weltlichen Elemente breitere Gültigkeit, und erlaubt es der Malerei, sich nun auch ihrerseits in vermehrtem Grade von der alten Mythologie und Geschichte fesseln zu lassen, oder sich den großen Thaten des eigenen Volks, und versuchsweise schon den comischen Situationen des täglichen Lebens zuzukehren. Die gesammte Auffassung aber thut einen wesentlichen Schritt vorwärts. Denn hatte sie bereits im Verlauf der früheren Jahre ihren kirchlichen Typus und Zweck nach und nach aufgegeben, so ist es jetzt ausdrücklich die künstlerische Behandlungsweise, deren Bedürfniß sich ungehindert befriedigen will. Hierin vor allem kommt es den schon ausgebildeten Meistern zu Statten, daß der oben erwähnte Reinigungsproceß der Gestalt und des Ausdrucks hinter ihnen liegt. Sie können sicher und kühn zu jener Gemäßheit des religiösen Gehalts und der menschlichen Farbe, Form und Umgebung hindurchdringen, nach welcher die erste Epoche auslief, und wenn auch Schmerz, Buße und Zerknirschung aus ihren Darstellungen nicht durchweg entfernt ist, so stehn ihnen doch alle Mittel offen, selbst Tod und Verwesung durch die Zauber der Kunst milde zu verschönern. So nach allen Seiten, bei den Italienern mindestens, macht sich die künstlerische Freiheit zu dem durchgängigen Lebenselement; die Freiheit des wahrhaft Schönen, das die Fülle der menschlichen Erscheinung auch im Reize des Sinnlichen zu seiner eigensten Heimath hat, und da es der Grazie, Lieblichkeit und Süße noch nicht die Unschuld und Tiefe entzieht, nun auch das Heiligste und Herbste zwiefach mit jenem

Glanze der Heiterkeit zu durchleuchten liebt, der weder in der Religion ſein ungeſchmälertes Recht, noch im weltlichen Leben ſeine echte Weihe bewahren kann. Worauf es aber dieſe Epoche bei Italienern, Deutſchen und Niederländern gemeinſchaftlich anlegt, das iſt die ins Auge ſpringende Gegenwärtigkeit jeder Situation, das immer engere Verweben der innerſten Empfindungen und Leidenſchaften mit der ganzen äußeren Geſtalt, die durchgebildete Stellung aller Figuren, die klare Beſtimmtheit der Beleuchtung, die Gliederung der Gruppen, und die im Verein dieſer Fortſchritte erſt vollſtändige Abgeſchloſſenheit der Compoſition. Sowohl in Begebenheiten als in lyriſchen Stimmungen verbindet ſich hiemit die Beſchränkung auf einen beſonderen Moment, der nun erſt, je ſchärfer er in ſeinem raſchen Vorübereilen gefaßt iſt, einer dramatiſch bewegteren Lebendigkeit entgegenführt. Der Zeit nach drängt ſich dieſe Epoche kürzer als die vorige zuſammen. Ihr Beginn, ihre Blüthe, ihr Abwelken hat einen ſchnelleren Verlauf, weil ihr ein mühſames Hinwegräumen, Verſuchen und Ringen erlaſſen iſt. Die bisher berühmten Schulen gelangen theils zu ihrer reichſten Entfaltung, wie die Venetianer in Titian, Giorgione und Paul Veroneſe, die Florentiner in Andrea del Sarto und Michel Angelo, die Oberdeutſchen in Dürer; theils kommen die erſten gründlichen Vermittlungen hinzu, von denen Raphael das ſchönſte Beiſpiel liefert, während zugleich einzelne Künſtler auftreten, welche, wie Quintin Meſſys und Lucas von Leyden, ohne lange Vorausentwicklung einer beſtimmten Schule, das Neue, das die Zeit fordert, aus eigener Anſchauung ans Licht ſtellen.

Die Vorzüge aller dieſer Meiſter vermögen ſich nur durch die Hülfsmittel auszuprägen, welche das immer gebildetere Leben herbeiſchafft. Florenz erſetzt ſeine frühere republikaniſche Männlichkeit durch die Pracht des neuen Hofs und die Liebe zu Wiſſenſchaft und Künſten, Liberalität des Lebens und Geiſtes; Ferrara, Mantua, Verona, Bologna ſtehn nicht zurück; Venedig, zwar nicht mehr auf dem Gipfel ſeiner erobernden Kraft, genießt dennoch um ſomehr des erworbenen Reichthums und der

ſich forterbenden Klugheit, und vor allem laſſen die großen Päbſte das neue Rom auch in Werken der neuen Kunſt mit dem alten Rom wetteifern. Nach den mittelaltrigen Kämpfen, in welchen ſich die Macht der Kaiſer und Päbſte, wie die Intereſſen der beſonderen Städte und Staaten, und in dieſen ebenſo die allgemeinen überall local vereinzelten Partheien in Kriegen und Zwiſtigkeiten ihre wechſelſeitige Kraft aneinander gemeſſen, und was nicht ausdauern konnte niedergeworfen hatten, begann für Italien nach und nach die Zeit, die zwar die politiſche Bedeutung des Landes und Volks herabſinken ließ, doch den Italienern zum Erſatz in Lebensgenuß, Poeſie, Wiſſenſchaft, Malerei, Baukunſt und Sculptur jene freie menſchliche Befriedigung gewährte, welche die Deutſchen bildungsloſer aber ſubjectiv tiefer und religiöſer zu derſelben Zeit durch die Reformation zu erringen ſtrebten. Je lebendiger deshalb in Italien die befreite Bildung noch aus der friſchen Vergangenheit her einen gediegenen Inhalt in ſich aufnehmen kann, deſto tüchtiger und erfindungsreicher bleibt ſie, und erſt, als auch dieſer Kern verarbeitet iſt, und die nationale Gegenwart nichts gehaltvoll Neues zu bieten vermag, muß die formelle Bildung und Geſchicklichkeit für ſich ſchon genügen und den Mangel an eigener Productivität durch Nachbildung ausfüllen. — In Deutſchland fängt Nürnberg zwar wie Venedig an, einen Theil ſeines Handels wieder einzubüßen, aber die wohlorganiſirte Bürgerſchaft bleibt thätig, fleißig und reich; Steinmetze, Goldſchmiede, Metallgießer, Schreiner, Formſchnitzer und die Handwerke überhaupt haben ſich ſteigend der Kunſt entgegen gebildet. Die Reformation befreit den Sinn, ohne ihm ſeine Liebe für Poeſie und bildende Kunſt zu nehmen, das deutſche Mark männlicher Feſtigkeit iſt unverſehrt, in jeder Kunſt ſind die Vorverſuche beendigt, und ſo vereint ſich auch hier beſonders die Blüthe oberdeutſcher Malerei mit einer Virtuoſität im Holzſchneiden und Kupferſtechen, für welche Dürer den Glanzpunkt und die abſchließende Spitze bildet. Daß in Augsburg die Fugger den Mediceern können verglichen werden, haben ſchon andere geſagt. In der durch ſiegreiche Kriege gehobenen Schweiz

nimmt Baſel, ſeit der Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts ein neuer Sitz der Wiſſenſchaften, ſeit dem Anfange des ſechszehnten der Eidgenoſſenſchaft einverleibt, und mitthätig in dem Werke der Reformation, durch religiös und politiſch freien Sinn, durch Handel und Wohlbehäbigkeit einen ſo bedeutenden Platz ein, daß hier der jüngere Holbein das nächſte Local für ſeine ruhmvolle Laufbahn finden kann. In Cöln, am Niederrhein, in Weſtphalen werden die alten Richtungen weitergeführt. In Holland blüht das ſpäter gelehrte Leyden, die Vaterſtadt Engelbrechtſen's und Lucas' von Leyden, und das katholiſche Antwerpen erhält ſich in Flandern noch als gewerbreiche mächtige Handelsſtadt ungeſchwächt aufrecht, und wird nach Quintin Meſſys kurzer doch ſchöner Blüthe der Ort, wohin die Nachahmer der Italiener mit ihren Studien zurückkehren, um für eine umfaſſendere Production die bildende Vorſchule zu werden.

In ſolcher Weiſe entwickelt ſich der Anfang unſrer geſammten Epoche bei den Italienern, wie bei den Deutſchen und Niederländern ganz noch aus der früher verfolgten Richtung; dann ſteigt die italieniſche Malerei in jeder Rückſicht zum Gipfel der Schönheit, Lebensgluth und Grazie, die deutſche wenigſtens zur Höhe ihrer ſelbſtſtändig freien Gediegenheit, während einzelne Niederländer ſich ihrerſeits in neuer Weiſe hervorthun; endlich aber, nachdem die Kraft eigener Erfindungen erſchöpft iſt, wenden ſich die Italiener zur Nachahmung ihrer einheimiſchen größeren Meiſter, die Niederländer und Deutſchen zum Anſchluß an die italieniſche Kunſt.

Was jedoch zunächſt als verderbliche Abſchweifung erſcheinen muß, führt in der dritten Epoche in Italien durch die Carracci und deren berühmte Nachfolger, in den Niederlanden durch Rubens zu einem letzten Aufſchwunge. Die productive Fortentfaltung der erſten Abſchnitte hatte ihre Dauer und Gründlichkeit vornehmlich der national und ſtädtiſch abgeſchloſſenen, beſonderen Individualität in Auffaſſung, Charakteren, Zeichnung, Colorit und Ausdruck zu verdanken gehabt. Inſofern aber in jedem bisher angebauten Felde das Beſte geleiſtet

und das Schönſte gelungen war, ſo kann das neu aufzuſteckende Ziel nur darin beſtehn, durch die Verſchmelzung der anerkannteſten Meiſterzüge nach einer noch nicht dageweſenen Vollſtändigkeit zu ſtreben. Wir dürfen dieß Prinzip jedoch, wo es in ſeiner wahren Stärke zum Vorſchein kommt, nicht mit dem bloß äußeren Nachahmen und Aneinanderfügen verwechſeln. Es handelt ſich im Gegentheil einerſeits um das innerſte Verweben aller der Grundrichtungen, welche ſich theils im Allgemeinen, theils für die ſpecielle Aufgabe, weil ſie einander ſuchen und fordern, auch in der That zu höherer Vollendung einigen laſſen; andrerſeits iſt es in jedem beſonderen Werke nicht nur um die Conception und Ausführung jeder einzelnen Form, in ihrer beſtimmten Geſtalt, Färbung und Ausdrucksweiſe, ſondern um die überblickende Vorliebe, den durchgreifend künſtleriſchen Sinn für die maleriſche Geſammtwirkung und abrundende Totalität zu thun. Dieſe Forderung, macht zum Ueberragen der bisher einſeitigeren Trefflichkeit ein Aneignen aller Hülfsmittel der Kunſt und eine Virtuoſität in deren immer geſteigerten Handhabung und Anwendung nothwendig, welche in keiner Rückſicht der eigenen lebendigen Production entbehren darf.

Die vorzüglichſten Meiſter nun der vorigen Epoche brachten es allerdings ſowohl in Zeichnung und Seelenausdruck als auch in zauberiſchem Helldunkel und wirkſamer Beleuchtung zu einer durchaus bewundrungswürdigen Höhe. Bei aller lebendig athmenden Beſeelung bleibt aber, wie ſeltſam es klingen mag, immer noch etwas Sculpturartiges zurück, das die Malerei, will ſie ſich ſelber vollſtändig genügen, noch erſt umwandeln muß. Ich will dieß Problem für jetzt nur andeuten. Der Sculptur kommt die Luft, welche ihre Formen umfließt, das Licht, das dieſelben beſcheint, ſie rundet, ſich hervorheben und zurücktreten läßt, von Außen her zu Hülfe; dieſe Elemente machen für den Bildhauer, wie ſchon früher bemerkt iſt, kein Darſtellungsmittel aus; er kann in dieſer Rückſicht ſelbſt in Gruppen die einzelne Geſtalt und Form für ſich abſchließen. Der Maler hat die entgegengeſetzte Aufgabe zu löſen. Für ihn iſt das

Scheinen jeder Farbe und Form im Weben der Luft, im Spiel des Lichts der eigentlichſte Boden, die wirkſamſte Seite ſeiner Kunſt. Ich ſage mit Abſicht das Scheinen. Denn durch Beleuchtung und dazwiſchen hinſtrömende Luft bleibt die Geſtalt und Farbe nicht das, was ſie an ſich ſelber iſt. Nähe und Ferne, Vor und Zurück, Schatten und höchſtes Licht, Halbſchatten, helfende Reflexe, reinere Luft, freier Himmel, oder beſchloſſene Räume, Tag und Nacht, Kerzenbeleuchtung oder Sonnenlicht laſſen jede beſtimmte Färbung und Form dem Auge anders erſcheinen, als ſie ihrer Wirklichkeit nach vorhanden ſind. In dieſem Sinne macht die Malerei nicht nur Formen, Entfernung und Beleuchtungsarten ſcheinen, ſondern ſie hat es ſelber nur mit dem Schein der Gegenſtände, im Unterſchiede der realen Sculptur zu thun. Außerdem endlich einigen und vermitteln Luft und Licht die getrennten Objecte und Farben, und bilden aus dem Verſchiedenſten und Entgegengeſetzteſten oft gerade die wunderbarſte Uebereinſtimmung und Totalität. — Die bisherigen Epochen nun hatten dieß ausſchließlich maleriſche Element nicht etwa von ihren Darſtellungen fern. Bis auf einen gewiſſen Punkt hin kann es kein Maler entbehren. Wenn wir aber Titian, Paul Veroneſe und in einzelnen Werken auch Correggio und wenige andere Coloriſten, wie Andrea del Sarto, ausnehmen, ſo ſteht doch bei den Uebrigen das Leben und Weben in dieſem Zauberelement, in dieſer Luft- und Lichtmuſik der Farbentöne um ſoweit hinter der Natur zurück, als die Form als ſolche in ihrem geiſtigen Ausdruck und ihrer directen Farbe das Uebergewicht behält. Das früher Vernachläßigte aber zur Vollendung zu bringen, iſt der jedesmalige Künſtlerberuf einer nachfolgenden Epoche. So erheben die großen Meiſter des jetzigen Abſchnitts gerade dieß Feld zu der Lieblingsſphäre ihrer Studien, Erfindung und Virtuoſität, und halten es für ebenſo wichtig und für wichtiger zum Theil, als die Gewandung, den geiſtigen Ausdruck, den Adel der Form und die Beſtimmtheit der Charakteriſtik. Dadurch führen ſie alle Gegenſtände, wenn ſie ſich nicht zu frühe wieder auf Kunſtconventionen beſchränken, in

eine höhere Naturwahrheit ein, indem ſie dem maleriſchen Scheine mehr echten Kunſtglauben ſchenken, als der außerhalb dieſer magiſchen Täuſchung für ſich beſtehenden Realität. Und da dieß Spiel des beweglichſten aller Erſcheinungs-Elemente meiſt von vorübereilender Flüchtigkeit iſt, ſo geben ſie hiemit in Situationen, Stellungen und Geberden theils zu jener momentanen Lebendigkeit fort, die bereits oben geſchildert iſt, und kommen zu mehr dramatiſcher Bewegtheit und heftigerer Leidenſchaft, theils ebenen ſie dem eigentlichen Genre den Weg.

Die gleiche Totalität, durch welche ſich die neue Art der Conception und der Darſtellungsmittel bereichert, dehnt ſich nun auch über den Inhalt aus. Zunächſt bleiben in dem erſten Hauptkreiſe, in der Schule der Carracci und des Rubens, die religiöſen Stoffe noch einmal die Hauptſeite. Daneben aber wird die Fundgrube der antiken Mythologie, Poeſie und Geſchichte mannichfach ausgebeutet: gelehrter bald, bald noch mit Vorliebe für die Geſtalten und Coſtume der Gegenwart, noch dem ausdrücklichen Muſter der Sculptur feiner. An Portraitmalerei kann noch weniger Mangel ſein, und auch der landſchaftlichen Natur wenden ſich große Künſtler mit voller Liebe und Kraft zu, obſchon vereinzelter und oft nur nebenher. Hauptorte für die geſammte Thätigkeit ſind in Italien Bologna und Neapel, in den Niederlanden Antwerpen. Die Deutſchen, durch die Noth der Zeit in ihrer künſtleriſchen Fortentwicklung gewaltſam gehemmt, ſchreiben faſt gänzlich aus. Statt ihrer reihen ſich die ſpaniſchen Meiſter mit einem Genius für die Ausbildung der neuen Elemente an, der faſt in Rubens allein einen ſiegreichen Nebenbuhler findet. Und auch in dieſem nicht jedesmal.

Für die Italiener ſteht kein ſo rühmenswerther Abſchnitt mehr offen. Die italieniſche Malerei vermag überhaupt in ihren vaterländiſchen Boden nur das ſelber nationale Alterthum zu verpflanzen, in Rückſicht auf welches jedoch vor unſrer Epoche ſchon der ganze Stufengang des unbefangenen Lernens und der verſchmelzenden Productivität vollendet iſt. Durch die verarbeitende Aufnahme fremder Nationalanſchauungen können ſich deßhalb

die jetzigen Meister, ihrer gesammten Richtung zufolge, nicht ergänzen und ausbreiten. Ihr Zusammenfassen betrifft nur die Vorzüge Raphael's, Correggio's, Titian's, sowie das ernstlich wiederholte Studium der Antike und das besonnene Zuratheziehn dessen, was aus der Gegenwart ihrem Kunstsinne zusagen will. Die Periode des unmittelbaren Erfindens aber ist bereits durch einen längeren Zeitraum unterbrochen. So kann das neue Aufblühn nur durch die künstlerische Reflexion und praktische Wissenschaft des guten Geschmacks bedingt sein, die, statt aus Anschauung und Genius, innerem Drang und Uebung der eigenen Kräfte hervorzugehn, zum erstenmal in academischer Weise auf Ueberlieferungen, Regeln und mühsames Verknüpfen hinleiten. Dies führt zu Bologna durch die Carracci, zu Cremona und Mailand durch die Campi und Procaccini die sogenannten eclectischen Schulen herbei. An guten Anlagen, an dem besten Willen fehlt es diesen neuen Meistern nicht; aber wie sehr sie auch ihre Sphäre durch vielseitiges Aufnehmen erweitern, geben sie dennoch in dem malerisch erhöhten Schein und schmeichlerisch täuschenden Reiz, den sie hervorbringen, ebensooft nur das äußere Scheinen für den gehaltvollen Kern der Sache und ziehen ein regelfertiges Ideal dem naturwahren Leben der Kunst wohlbedacht vor. — Was noch auf diesem Wege zu leisten ist, haben die besseren Maler talentreich zu Stande gebracht, und alle späteren Jahrhunderte, denen Virgil und Tasso mehr galten als Homer, weil sie die Vorschriften des Horaz höher achteten als die Poesie selber, und Terenz über Aristophanes, wie Racine über Shakespeare stellten, alle solche Tage wissen fast nur den weisen Geschmack der Carracci und ihrer größeren Nachfolger als Verein jedes Vorzugs zu rühmen, und als fördernstes Musterbild anzupreisen.

Für das entgegengesetzte Urtheil jedoch entschied sich zur Zeit der Eclectiker selbst schon die Schule der Naturalisten. Den kühnen Caravaggio und nach ihm den malerisch reicheren und feineren Spagnoletto an ihrer Spitze suchte sie für Zeichnung und Ausdruck meistentheils das absichtlich auf, was jene, obschon sie es nicht durchweg läugneten, doch nicht zur Norm und Grund-

lage nehmen, — die Natur. Und die Natur nicht nur im Sinne der äußeren Erscheinung überhaupt, sondern theils die Gewalt individueller Bewegung, Farbe und Beleuchtung, theils die Naturmacht der menschlichen Leidenschaft. Es liegt etwas Titanisches in ihnen. Doch leider mit einer nicht mehr ursprünglichen Kraft, die jeden Schwung gewaltsam heraufschraubt, und ihnen Großes hervorzubringen nur da zugestehn kann, wo ihr Prinzip mit dem erwählten Gegenstande und dem Maaß ihrer Energie glücklich zusammentrifft. Außerdem kämpfen sie nur gegen falsche Götter, deren halbe Niederlage und halber Sieg immer noch nicht dem wahren Adel der Form, der echten Seele der Empfindung näher bringt, mögen es die höheren Aufgaben noch so unabweislich bedürfen. Statt der göttlichen Hoheit und Milde der Kunst bleibt nur die irdische Männlichkeit übrig.

Nun wirken zwar beide Schulen ergänzend auf einander, ihr endliches Schicksal aber ist dasselbe; sie verfallen ohne engere Vermittlung in Manier, Flüchtigkeit, Uebertreibung und Schwäche, und nur wenige Meister können ihrem selbstständigen Talent mit Erfolg vertrauen.

Den Spaniern und Niederländern fällt ein besseres Loos. Ihre frühere Entwicklung ist von der Art, daß sie ein Hineinziehn der italienischen Conceptionsweise und Meisterschaft, überhaupt ein neues Lernen schlechthin nothwendig macht, zugleich aber durch originale Anschauung und Liebe für's Heimische bald genug in den Stand setzt, das Erlernte umzuprägen und zum dem Fremden Eignes zu schaffen. Denn es ist nicht die kühlere Geschicklichkeit des sogenannten guten Geschmacks, welche zu dieser Vermittlung drängt. Der vorwärtseilende Trieb einer noch ungeschulderten Productionsgabe fordert im Gegentheil um so lebendiger zur Selbstthätigkeit auf, je weiter die zu verschmelzenden Unterschiede voneinander abstehn. Die Auswahl wird daher durch keine Regeln conventionell begrenzt, sondern bestimmt sich allein nach dem Umfange des jedesmaligen Talents, und reicht soweit als die künstlerischen Bedürfnisse, die, in der eigenen Heimath unbefriedigt, nach auswärtigen Vorbildern umherzuschaun

anrathen. Am meiſten aber ſehn ſich die Niederländer beſonders dadurch gehoben, daß ſie die Seiten verbunden halten, die bei den Italienern zu Gegenſätzen zerfallen: den Naturalismus, aus dem ſich die lebendige Form und Leidenſchaft entwickelt, und den zugleich höheren Kunſtſinn, der mit Geiſt, Empfindung und Umſicht jede Aufgabe in der gemäßeſten Art zu erfüllen ſtrebt. Nur dieſe Einigung läßt den großen Rubens ebenſo naturwahr als ſublim ſein, ebenſo ſinnlich reizend als geiſtig vertieft, ebenſo kühn, ja faſt über die Grenze hinaus verwegen als beſonnen und maaßvoll.

So reich begabt bilden die Spanier und Niederländer, zunächſt zwar auf fremdem Anſtoß, die maleriſchen Grundzüge dieſer Epoche bis zur letzten Spitze ihres magiſchen Zaubers aus. Und diejenigen gerade, die hierin am weiteſten gehn, verſtecken darunter nicht etwa ſonſtige Schwächen, ſondern verſchmähn nur den Typus der Schönheit, der, wenn er zum Grundprinzipe gemacht würde, die neue Vervollkommnung, ſtatt ſie hervorzurufen, verdunkeln müßte.

Die durchgreifende Form endlich für die Darſtellungsart dieſer erſten Hauptgruppe bleibt noch der hiſtoriſche Styl; zum Theil mit einer Hinneigung nach dem Genre; im Portrait zur ſchönſten Vollendung, in der Landſchaft zu ſchnellen Fortſchritten; in religiöſen Stoffen und Gegenſtänden der alten Mythologie und Geſchichte hingegen, rechnen wir Rubens ab, verbinden ſich die neuerrungenen Vortheile beinahe nur ausnahmsweiſe mit der Kraft und ſachlichen Tiefe der frühren Epochen.

Faſſen wir nun die Hauptwendung dieſer Gruppe zuſammen, ſo können wir ſie, allem religiöſen Inhalt zum Trotz, in der fortſchreitenden Verweltlichung, in dem Reize, der Pracht, der Naturlebendigkeit ſuchen, durch welche die Malerei zu einem der erſten Periode völlig entgegengeſetzten Standpunkte hingelangt. Hiemit iſt aber an und für ſich bereits eine zweite Richtung gegeben. Sie ſcheint keck auf den erſten Blick, doch ſie liegt einfach darin, daß, wie bis jetzt der Darſtellung und Form, zum Schluß auch dem Inhalte nach das weltliche Leben, und

nicht nur, neben andern Stoffen, das vergangene der alten Sitter und Helden, sondern das momentane und nächste zum alleinigen Gegenstande gemacht wird. Dieß kann mit der nöthigen Freiheit der gesammten Künstlerseele, ohne Zwiespalt mit dem nationalen kirchlichen Element, nur geschehen, nachdem die Reformation sich durch ein ganzes Volk, bei sonstigen die Malerei erweckenden und begünstigenden Umständen, durchgebildet hat und in alle Verhältnisse lebendig eingedrungen ist. Keine andere als die holländische Nation war zur Lösung dieser Aufgabe in unserer Periode genugsam befähigt. Ihr allein deshalb gebührt die Ehre des letzten Sieges.

Den Uebergangspunkt zu ihrer Auffassungsart und Darstellungsweise bilden vornehmlich die Meister, welche sich schon, ohne zu seiner Schule zu gehören, um Rubens umhergruppiren; die Breughel's, Snyders und andere mehr.

Den Holländern selber nun fehlt, wie wir sahn, die allgemeine Basis der jetzt schon verbreiteten Vorzüge dieser Epoche keineswegs. Indem sie die vorgeschrittene Anschauung und Praxis aber mit frischem Blick aus einer veränderten Weltansicht auf andere Gegenstände anwenden, befestigen sie sich zu einer Originalität, die ebenso national abgeschlossen als in ihren Stoffen eigenthümlich und in deren Behandlung individuell bleibt. Eine Wanderung nach Italien, ein Anschließen und Nachahmen berühmter, auswärtiger Meister läßt sich auch hier zwar nicht ganz verhüten, aber sie ist so wenig ein Fortschritt, oder Hauptgrund für die eigentliche Vollendung, daß vielmehr nur Diejenigen die höchste Stufe erreichen, welche dem in der Heimath geübten Auge und Sinne mehr zutraun als fremden Formen und Farben. In dem gleichen Grade muß das Ergänzen und Vermitteln nicht nur seine Wichtigkeit verlieren, sondern umgekehrt einer neuen Particularisation der Richtungen und Isolirung der einzelnen Meister weichen. Denn was jetzt für sich frei wird, das sind die täglichen Erscheinungen der Natur und des nationalen Lebens. Jede derselben soll in ihrem besonderen Kreise und Charakter zur Darstellung kommen. Je eigenthümlicher sich

aber die Gegenſtände in ihrem ganzen innern und äußern Daſein zeigen, ein deſto ſpecifiſcheres Talent wird erforderlich, um ſie ganz zu durchdringen. Man hat deshalb gerade die Vorzüglichſten unter den holländiſchen Meiſtern, weil ſie am liebſten dem Inhalte wie der Form nach nur das malen, was rings um ſie her ſchon vorhanden iſt, häufig als bloße Nachahmer angeſehn, und ihnen Armuth an Phantaſie und Erfindung vorwerfen wollen. Beides mit Unrecht.

Gegenſtände der Religion, Mythologie und alten Geſchichte ſind allerdings ein anderer Inhalt als die unmittelbare Wirklichkeit, die den Künſtler zunächſt umgiebt, und wenn er auch dieſer Gegenwart mehr oder minder die Geſtalt und Färbung ablauſcht, die er gebrauchen will, ſo beſteht dennoch ſeine weſentliche Aufgabe darin, die geſuchte Farbe und Form jenem immer davon verſchiedenen Inhalt ſo eng als er irgend im Stande iſt anzupaſſen. Dieſe Arbeit wird der jetzigen Stufe erſpart. Einer Reproduction und künſtleriſchen Erfindung aber iſt ſie im mindeſten nicht überhoben, und die Erleichterung auf der einen Seite verwandelt ſich außerdem ſogleich zu einer neuen Erſchwerung auf der anderen. Denn dieſen Meiſtern zuerſt iſt nicht nur die Nothwendigkeit auferlegt, ſich mit aller Liebe in die tiefſte innre Natur und die ſpeciellſten äußeren Züge ihrer Gegenſtände einzuleben, um ſich dadurch zu einer Treue und Wahrheit zu concentriren, die vor ihnen noch nicht in Frage kommt, ſondern ſie müſſen hiemit den künſtleriſch ausgebildeteſten Sinn für jede feinſte Nüance maleriſcher Schönheit und Poeſie, und einen Geiſt, eine Freiheit und Virtuoſität der Ausführung verbinden, in der ſie denn auch in der That noch unübertroffen daſtehn. Was ihnen und ihnen allein die Malerei an Fortſchritten verdankt, wiſſen nur diejenigen völlig zu ſchätzen, denen der eigenſte und ganze Beruf dieſer ſchwer nur erfaßbaren Kunſt in der innerſten Seite und Anſchauung aufgegangen iſt.

Siebenzehnte Vorlesung.

Nach so vielfachen Uebersichten scheint es jetzt am Gerathensten, uns sogleich mitten in die Geschichte der deutschen und niederländischen Malerei hineinzustellen. Doch wir müssen vorher noch einmal Halt machen. Denn bei der angedeuteten Gleichheit der allgemeinen Richtungen fragt es sich zuvörderst wesentlich um die besondere Art und Weise, in welcher die Deutschen und Niederländer die ähnlichen Probleme zu lösen verstanden. Diese specielleren Grundzüge lassen sich am schnellsten durch Abscheidung von den Italienern, als dauernden Nebenbuhlern, in's rechte Licht stellen. Wir wollen deshalb mit einer gedrängten Charakteristik dieser Meister beginnen.

Der Hauptunterschied liegt von Seiten der Italiener, — um eine frühere Bemerkung jetzt ausdrücklich hervorzuziehn, — in der erfolgreichen Aufnahme des antiken Kunstprinzips. Wenn aber die altchristliche und byzantinische Malerei auf dem Grund und Boden des Alterthums hauptsächlich aus den äußeren Kunstvorzügen der antiken Zeichnung und Färbung entsprang, so übt die alte Sculptur, Baukunst, Wissenschaft und Poesie nun erst auf die Blüthe der italienischen Malerei einen innerlich befruchtenden Einfluß. Die Plastik der Sculptur und die innige Andacht und schöne Seligkeit des Gemüths verschwistern sich zu neuer Gemeinschaft. Es ist ein merkwürdiges Phänomen, daß gerade Italien, während es unter römischer Herrschaft, geschickt freilich, charaktervoll und oft grandios, im Ganzen doch nur eine

relativ proſaiſch nachbildende Kunſt hervorgebracht hatte, im ſpäteren Mittelalter dagegen in Rückſicht auf Phantaſie und künſtleriſche Vollendung zu einer Epoche heranwuchs, die, von dem Jugendleben der griechiſchen Kunſt ohne direct nachzuahmen befreit, ebenſoſehr der Plaſtik der Alten an die Seite zu ſtellen iſt, als ſie dem chriſtlichen Sinn und Geiſte getreu bleibt. Die Malerei beſonders bringt zu Stande, was der Poeſie nicht in gleichem Maaße gelingt. Ich meine Folgendes. Italien iſt das Land geweſen, in welchem mit beſtem Erfolge am frühſten der Drang erwacht iſt, ſich aus der chriſtlichen Weltanſchauung zu jenem Gipfel rein menſchlicher Bildung und Schönheit hinüberzuwenden, auf dem es zwar keinen Gott gab, welcher vom Himmel ſtieg und Menſch ward, aber Götter, die vom Hauſe aus Natur und menſchliches Leben und Schickſal allein zu dem Inhalt ihrer Wirkſamkeit und zur Form ihres Daſeins hatten, wo für den Mann noch Bürgerthum und Weisheit das eigentliche Bereich, für das Weib noch Ehe und Familie die befriedigende Sphäre waren, und ſelbſt die freudige Sinnenluſt, wenn das zügelnde Maaß nicht fehlte, noch nicht als verwerfliche Sünde galt. Die Poeſie eignet ſich die antike Weltanſicht am meiſten aus den farbloſeren römiſchen Dichtern an, und hat nun einen doppelten Glauben: den bunten Fabelglauben der heidniſchen Mythologie, deren individuelle Geſtalten ihr zu allegoriſchen Figuren erblaſſen, und den herzerſchütternden Ernſt der chriſtlichen Offenbarung; — ein Gegenſatz, der ſich im weltlichen Gebiete ganz ebenſo in der wunderträumenden, wunderausführenden Phantaſtik ritterlicher Liebe und Tapferkeit, gegenüber der menſchlich großen Heldenſchaft der Griechen und Römer, wiederholt. Dieſe widerſtrebenden Elemente vollkommen zu einigen iſt der italieniſchen Poeſie nie ganz gelungen. Auch ließ ſie, Dante ausgenommen, das eigentlich Religiöſe mehr bei Seite. Die Malerei hingegen weiß innerhalb der religiöſen Gegenſtände ſelbſt das Kunſtprinzip der Alten mit der Richtung der chriſtlichen Anſchauung in ſchönſten Einklang zu ſetzen. Sie ſucht in ihrer reifſten Epoche für Chriſtus, Maria, Johannes, die Jünger, Apoſtel, Buſſertige und Anbetende, für

Engel und Teufel, Selige und Verdammte leibliche Formen, charaktervolle Individuen, Stellungen, Situationen, welche dem christlichen Beschauer das seyn können, was den Griechen ihre Sculpturgötter waren, Gestalten, in denen Innres und Aeußres in freier Harmonie und wechselseitiger Durchdringung bleiben. Aber sie stellt dennoch keine malerische Sculpturen auf. Der geistige Ausdruck, die Tiefe des Gemüths, die reichere Bestimmtheit des Charakters machen sich durchweg zur Hauptsache, und das Griechische liegt nur in der zugleich menschlichen Größe, Frohheit und Freiheit der Formen und Bewegungen, in der vollendet gegliederten Abrundung der Composition, in dieser Verschmelzung der gesammten Seele mit der gesammten körperlichen Gestalt, in welcher das Herz nun für seinen Ausdruck zwar ein entsprechendes Organ findet, aber in christlichem Bedürfniß dennoch wieder klar und durchsichtig für sich herausblicken will. So ist der Innigkeit eine Vorliebe gewidmet, aber für die Vollendung der leiblichen Form als Form bleibt noch eine volle Liebe übrig, die sich in dem Uebereinstimmen zeigt, zu welchem geistig Göttliches und menschlich Leibliches gebracht sind.

Wie sehr nun aber die italienische Malerei im Sinne dieser Periode die Naturumgebung, städtische Localität, die nationalen und fremden Trachten, die lebendige Physiognomien und Charaktere der Gegenwart in sich aufnimmt, so behält sie dennoch die Gegenstände der Religion in solchem Maaße zu ihrem überwiegenden Inhalte, daß Natur und Welttreiben, wie sie sich außerhalb der religiösen Sphäre in ihrem eigenen Gebiete wegen, entweder gar nicht, oder doch nur in untergeordnetem Grade zu einer selbstständigen Darstellung kommen. Wir finden deshalb allerdings, seit dem fünfzehnten Jahrhundert vornehmlich, die landschaftliche Umgebung mit vieler Liebe und treuer Naturauffassung behandelt, aber doch spät erst und spärlicher eigentliche Landschaftsmalerei. Dieselbe Bewandtniß hat es mit jenen anderen Sphären, in denen die holländischen Genremaler sich als unübertreffliche Meister erwiesen haben. Dagegen greifen die Italiener früh schon mit vielem Glück nach Stoffen der alten

Mythologie und Geſchichte. Die bewundernde Anſchauung u
Kenntniß der alten Sculptur und Bauwerke, der großen Chara
tere, Begebniſſe und Situationen, welche die griechiſche und r
miſche Geſchichte in ſchöner Folge darbietet, die gleichzeitige Freu
der Dichter an der alten Mythologie, die Luſt der freien Kun
auf ihrem eigenen Boden, losgelöſt von Glauben und Andac
ihre Weihe und Meiſterſchaft der Phantaſie und Erfindung
befunden, und im poetiſch Menſchlichen ein frohes Genügen
finden, bähnen der Bemühung um dieſe Stoffe nach dem Wiede
aufleben der Wiſſenſchaften einen immer geebneteren Weg. Do
werden dergleichen Gegenſtände nicht etwa ſtreng in ihrem antik
Charakter gefaßt, und im Geiſte der Plaſtik ausgeführt, ſo
dern in demſelben maleriſchen Sinne, in welchem dieſelben Kün
ler auch chriſtlich religiöſe Aufgaben löſen. Gleichmäßig aber b
det ſich von früh an zu voller Freiheit auch die Portraitmale
aus, nehme ſie nun die Individuen in deren Tiefe der Andac
oder unabhängig von Religion in der Gediegenheit ihres welt
chen Charakters auf. Denn wo die menſchliche Individualit
die beſondere Geſtalt und der eigenthümliche Ausdruck überhau
ſchon ein weſentliches Moment für die Darſtellung ausmache
da iſt auch ſogleich für das Portrait als ſolches die Neigung u
Kunſtfertigkeit im Entſtehn und Fortſchreiten begriffen.

Innerhalb dieſer Gebiete nun bewähren die italieniſchen gu
ten Meiſter in ſteigendem Grade die volle Freiheit und Origin
lität der Conception, die wärmſte Liebe für Schönheit der inne
Seele wie der leiblichen Form, den reinen Adel der Phanta
und die liebliche Grazie der Kunſt, mit einem Worte die ähnlich
Vorzüge, durch welche die griechiſche Poeſie und bildenden Kün
ſich zur Vollendung emporhoben. Jemehr die italieniſche Mal
ſich ihrem Gipfel nähert, jemehr ſtehen die beſſeren Meiſter
geboren im Reiche der äußeren Schönheit und inneren Freih
da, und ſchaffen, aller Religioſität ohnerachtet, dennoch in
künſtleriſch ungebundenen Selbſtſtändigkeit, die ſich kühn v
bloß kirchlichen Bedürfniſſen losſagt, und mit dem vollen Gla
ben widerſpruchlos auch die volle Weltliebe und Luſt der Si

verſchmelzt. „Wenn man dieſe ſelige Unabhängigkeit gefaßt hat,“ ſagt Hegel einmal in ſeiner Aeſthetik, „ſo verſteht man den Charakter der großen italieniſchen Maler. In dieſer Freiheit ſind ſie Meiſter über die Beſonderheit des Ausdrucks, der Situation, auf den Flügeln dieſes innigen Friedens haben ſie zu gebieten über Geſtalt, Schönheit, Farbe, und indem ſie ganz auf der Erde bleiben, und in der beſtimmteſten Wirklichkeit oft nur Portraits geben, oder zu geben ſcheinen, ſind es Gebilde einer anderen Sonne, eines anderen Frühlings, die ſie ſchaffen; es ſind Roſen, die zugleich im Himmel blühen.“

So viel von dem allgemeinen Charakter der italieniſchen Malerei. Es bleibt jetzt nur noch übrig, ein Wort über den Entwickelungsgang derſelben zu ſagen, mit welchem die deutſche und niederländiſche parallel geht.

Wir können in dieſer Periode drei Hauptepochen annehmen. Die erſte bis gegen die Zeit des Leonardo da Vinci. Auf das Specielle und Einzelne jedoch darf ich mich hier um ſo weniger einlaſſen, als gerade dieſe Epoche noch keinen weſentlichen Einfluß auf die Deutſchen und Niederländer ausübt, welche im Gegentheil ihre gleichzeitigen Fortſchritte unabhängig aus ſchlechthin nationaler Anſchauung herleiten und die Italiener in mancher Rückſicht früh ſchon überholen. Wir brauchen uns deshalb kurz nur die Aufgaben klar zu machen, deren Erfüllung den italieniſchen Schulen obliegt, und die Hauptſtadien ihrer Entwickelung zu bezeichnen.

Den Ausgangspunkt giebt der traditionelle Typus der erſten Periode, als Endziel grenzt ſich die freie Vollendung des ſechzehnten Jahrhunderts ab, und das zu löſende Problem beſteht in dem Auffinden des rechten Weges, auf welchem die wirkliche Gegenwart des mittelaltrigen Lebens, gereinigt durch den Hinblick auf die antike Kunſt, zu maleriſcher Belebung mit dem höchſten und heiligſten Inhalt in Harmonie gebracht werden kann.

Für die nähere Gliederung laſſen ſich drei Stufen unterſcheiden, von denen der Zeit nach jede ohngefähr ein Jahrhundert umfaßt.

Der erſte Fortſchritt bewegt ſich in Rückſicht auf Conception und Technik nur langſam das dreizehnte Jahrhundert hindurch vorwärts. Die förderlichſten Locale bieten Siena, Florenz und Piſa, wo die früh ſchon erſtarkte ſtädtiſche Regſamkeit es der bildenden Kunſt geſtattet, ſich bereits vor Dante hervorzuthun. Sculptur und Architektur jedoch laſſen vorerſt die Malerei noch hinter ſich zurück. Denn ſeit Jahrhunderten geſunken vermag dieſe ſich nur auf Anſtoß auswärtiger Vorbilder zu erheben, und knüpft deshalb an die gediegneren Ueberlieferungen an, welche die Byzantiner bewahrt hatten. Die Vorzüge derſelben findet Rumohr bekanntlich, den niedrig kurzen Geſtalten der Italiener, den ſtarken Umriſſen, dem Mangel an Rundung gegenüber, in den ſchlankeren Proportionen und der beſſeren Ausführung nach reichhaltigeren Muſtern. Als anderweitige Kennzeichen byzantiniſcher Einflüſſe fügt er die Aufnahme der Goldgründe hinzu, und die Anwendung jenes wachsartigen Ueberzugs oder Bindungsmittels der Farben, das einen gelb grünlichen verdunkelnden Grundton giebt. Zu dem Eifer nun, dieſen Vorbildern gleichzukommen, geſellt ſich der Wetteifer mit dem Tüchtigen und Hohen altchriſtlicher Denkmale und antiker Ueberreſte, ſo daß es denn endlich auch dem ſteigenden Muthe gelingt, ſich der Unbelebtheit des bisherigen Typus durch tiefere Seele und vollere Modellirung zu entziehn. Guido von Siena, Giunta von Piſa, Cimabue und Duccio ſind die hervorſtechendſten Meiſter. Doch welchen Ruhm Cimabue erreichen, zu welcher Höhe Duccio durch Größe der Auffaſſung, durch feierliche Leidenſchaft der Bewegungen, durch die claſſiſche Schönheit der Form und Gewandung, durch Unſchuld und Empfindung empor ſteigen mag — der eigentliche Angelpunkt dieſer Epoche iſt noch immer nicht gefunden. Er fordert eine veränderte Grundlage, und ſtellt ſich erſt auf einer folgenden Stufe feſt.

Den bisherigen Meiſtern war es um ein individuelles Erfinden noch nicht zu thun. Groß in ihrem Objekte allein und durch daſſelbe treten ſie ſelber als Künſtler voll ſcheuer Ehrfurcht zurück, und verſchwinden in den Gegenſtand, den ſie darſtellen, ganz in dem gleichen Grade, in welchem nun auch der Beſchauer

ſich verehrend davor beugen ſoll, und ſeine abweichende Erfahrung und Sinnesart beſeitigen muß. Das Ueberlieferte macht ihre unverrückte Baſis, auf der ſie fortbauen. Sie fühlen das Heilige und Wahre aus dem Ueberkommenen heraus, ſie wagen es mit Liebe zu beleben, in reinerem Sinn für menſchliche Form zu bereichern, aber ſo ganz noch ſind ſie von der Subſtanz der Sache bewältigt, daß ſie weder ein Product ihrer erneuernden Phantaſie und Technik ins Leben zu rufen, noch das volle Menſchenherz und die bunten Geſtalten der vorhandenen Welt hineinzulegen getrieben ſind.

Dann ſtehen aber die ewigen Gegenſtände der bibliſchen Geſchichte und des kirchlichen Glaubens noch unvermittelt den wechſelnden Charakteren, Intereſſen und Zwecken der umgebenden Wirklichkeit gegenüber, und ihre Anwendbarkeit auf einander, ihr ſich Suchen und Durchdringen, ihre Belebung von der einen, ihre Heiligung von der anderen Seite bleibt nur der ausſchließliche Act der religiöſen Frömmigkeit innerhalb ihres kirchlichen Lebens. Dies können die Meiſter unſrer Epoche auf die Dauer nicht zugeben. Denn Gatt der religiöſen Gegenſtände als ſolcher iſt es vielmehr im Unterſchiede der vorigen Periode der im Volke ſelbſt lebendige Glaube, der den nächſten Inhalt und Kern für die Darſtellung ausmachen ſoll. Zum Glauben aber gehört noch mehr als nur die Objecte deſſelben. Das Menſchenherz, das volle menſchliche Daſein überhaupt muß hinzukommen, ſie in ſich aufnehmen, und ſich mit ihnen zuſammenſchließen. Iſt dieſe Auffaſſung einmal erweckt; dann vermag ſich die Malerei nicht mehr mit Geſtalten zu begnügen, die zwar groß und erhebend, doch nach Innen und Außen ohne eigene Seele und Herz ſich wieder gleichſam als bloße Objecte kundthun. Sie ſoll und will in dem Falle ſelbſt, daß ſie uns bibliſche Charaktere ſichtbar vor Augen bringt, auch aus dieſen, wie ſie es wirklich waren, Menſchen machen mit eigenem Gemüth, Willen und Wunſch, Antlitz und Körper. Ihre Individuen und Vorgänge ſollen lebendig ſein wie der Glaube ſelber. Den Menſchen aber lernt der Maler für ſeine Kunſt vollſtändig nur aus der Wirklichkeit her kennen. Mit

freiem Muthe muß er zu ihr heraustreten, und darf den Zwieſpalt nicht ſcheun, in welchem ſich das Vorhandene noch gegen den Inhalt befindet, zu deſſen Ausdruck es ſoll verwendet werden. Die Einigung iſt dem Weſen jener Objecte, wie der realen Welt und der Kunſt gemäß möglich. Um ſie zu vollbringen aber bedarf es der individuellen Begeiſtrung. Dieſe allein nach dem Grade ihres tieferen Blicks in das innere Herz und auf die äußere Form arbeitet auch in künſtleriſcher Weiſe das ineinander, was bis jetzt nur der Cultus zu verbinden beſtrebt war. Aus dem bewußten Scheiden und begeiſterten Einigen entſpringt dann ein Werk, in welchem ebenſoſehr der Künſtler ſeine ſelbſtſtändige Beobachtung, ſeine freie Phantaſie und ausführende Hand erkennt, als der Beſchauer darin nicht mehr ein ihm in heilige Ferne gerücktes Object, ſondern Geſtalten und Begebniſſe vor ſich hat, in denen ſympathetiſch ein ihm befreundetes Herz ſchlägt, und ſich ein naheliegendes Leben bewegt.

Die großen Meiſter des vierzehnten Jahrhunderts zu Florenz, Siena und Piſa ſchreiten als die Erſten auf dieſer ſchwierigen Bahn vorwärts. Zuvörderſt in zwei getrennten Sphären der Auffaſſung, die erſt im weiteren Verlaufe des vierzehnten Jahrhunderts näher zuſammentreten, indem die am meiſten energiſche auf die zurückgebliebene einwirkt. Ich will die Eine und Andre nur kurz bezeichnen.

Die Gegenſtände der chriſtlichen Offenbarung und Kirche kann die Malerei wahrhaft nur in menſchlichen Individuen ausprägen, für die beſtimmtere Auffaſſung aber bietet ſich ihr einerſeits das religiöſe Innre, andrerſeits die äußere Geſtalt und Erſcheinung dar.

Der erſte Verſuch, den Ausdruck der ſubjectiv vertiefteren religiöſen Seele aufzufinden braucht in Betreff der Phyſiognomie, Bewegung und Geberde den Typus der vorigen Stufe noch am wenigſten umzuwandeln. Denn das Innre als ſolches iſt von der äußeren Form unabhängiger, und überdieß kommt es auf Darſtellung menſchlich für ſich abgeſchloſſner Individuen noch nicht an. Das Hauptbeſtreben geht vielmehr dahin die bisher üblichen

Gestalten und allgemeinen Charaktere überhaupt nur zu empfindungsreicherem Ausdruck aufzuschließen, damit sich der substantielle Gehalt, den sie sichtbar zu machen bestimmt sind, auch als Inhalt ihrer eigenen davon noch ungetrennten Seele erweise. Von eigentlich malerischer Lyrik ist deshalb kaum schon zu reden. Sie setzt, so scheint mir, auch in dieser Sphäre noch eine weiter gehende Scheidung und Wiedervermittlung des subjectiven Innern und des darin webenden Gehalts, so wie ein innigeres Eindringen in die Seelenzustände und Stimmungen voraus, die sich in den Stadien und Situationen religiöser Heiligung, Seligkeit und Schmerzen ausdrücken sollen.

Dieß nächste Hervordämmern des Innern, das leise erst um die Gestalten herzieht, und auch im Beschauer widerstandslos das Gefühl religiöser Sehnsucht erweckt, sagt hauptsächlich den Sienesen zu, unter denen als vorzüglichster Meister Simone di Martino aufsteht. Von der byzantinischen Form und Technik will er sich noch nicht befreien, doch seine Ausführung ist sorglich und zart, die rundende Modelirung noch im Rückstande, aber der Ausdruck heilig und wahr, und in den Engeln besonders, die um seine Madonnen und Heiligen her angebracht sind, voll Liebreiz und Innigkeit.

Den entgegengesetzten Weg zu gehn, war dem muthigen Giotto, dem Florentiner, aufbehalten, diesem „würdigsten Erben der alten Zeit, weil er der tüchtigste Sohn der neuen war." Wie mehrere unter den großen Meistern Architekt, Bildhauer und Maler zugleich, hat er zuerst die nöthige Kühnheit, indem er die Vorgänge neuerer Heiliger den biblischen Geschichten vorzieht, nun auch theils die Fesseln der bisher gültigen Conceptionsweise abzustreifen, theils die byzantinische Technik mit der Farbenwahreren Temperamalerei zu vertauschen, die durch ihn in Italien verbreitet ward.

Um tiefere Gemüthsauffassung bei wenig veränderter Gestalt und Färbung ist es ihm nicht zu thun. Er will individuell schaffen in neuem Gehalt, neuen Formen, neuen Farben. Eine Hauptseite seiner Phantasie, der Zeit gemäß, in der Dante als

erster Stern glänzte, liegt in den allegorischen Bezügen, die er seinen Darstellungen unterlegt, sei es nun, daß er religiöse und weltliche Zustände mit Attributen versehn ausdrücklich personificirt, oder daß er menschlich bestimmte Situationen mit allgemeineren Sagungen und Lehren in Verbindung bringt. An edlen und anmuthigen Köpfen und Gestalten gebricht es ihm hiebei nicht. Doch überall mehr auf deutliche als auf schöne Formen bedacht, bleibt sein scharfer Verstand hauptsächlich auf die charakteristische Bedeutung der Scenen, Zustände und Leidenschaften gerichtet, um sie nach kluger Beobachtung der vorhandenen Welt in einer noch nicht dagewesenen Klarheit durch Form und Geberde, Gewandung und Faltenwurf zu veranschaulichen. — Taddeo und Angiolo Gaddi, Giottino, Spinello von Arezzo folgen ihm bald eigenthümlicher, bald treuer, und Andrea Orcagna, eher zwar ein selbstständiger Nachfolger als ein Schüler zu nennen, stellt den Triumph des Todes, Weltgericht und Hölle mit so wirksamer Macht der Phantasie vor Augen, daß bei ihm mehr noch als bei Giotto das Allegorische zugleich in die unmittelbar lebendige Gegenwart der Sache überzugehn beginnt, und er dem Dante müßte gleichgesetzt werden, wenn er die Farbe mit derselben Meisterschaft zu behandeln verstände, mit welcher Dante die nationale Sprache der Poesie schuf und ausbildete.

Doch auf diese Einflüsse ist die Richtung nicht beschränkt, die mit Giotto anhebt. Sie zieht sich bis nach Oberitalien hinüber, obschon hier auch Spuren einer Vorliebe für den Ausdruck des stillen Gefühlslebens vorkommen, während die Sienesen sich ihrerseits nicht ganz der Wirkung entschlagen können, die Giotto's künstlerische Energie durch die Verständlichkeit seiner Gestalten ausübt.

So wird das bisher Geleistete mehr oder minder mit günstigem Erfolge gekrönt, ein wesentlicher Punkt aber bleibt dennoch unerledigt, und führt, sobald er in's Auge gefaßt ist, zu neuen für diese Epoche letzten Problemen.

Den Gestalten, welche das Heiligste darstellen sollten, war einerseits zwar, gleichsam für den Ausdruck ihres eignen Innern, der Keim eines

neuen Gemüths eingepflanzt; andererseits war für menschliche Situationen, Affecte und Begebnisse dem Streben nach verdeutlichender Stellung und Geberde die Bahn eröffnet. Dagegen vereinigten sich weder die beiden Richtungen zu ihrer nöthigen Ergänzung, noch machten sie voll und ganz ausgeprägte Individuen mit subjectiv abgeschlossenem Gemüth und charakteristisch eigenthümlicher Form zu dem hierdurch allein wahrhaft lebendigen Träger jedes Gehalts, des heiligsten wie des weltlichen. Die Gesichtsbildung, bei der Giotto stehn blieb, und die zu großem Theil auch auf seine Schüler überging, ließ mit ihren langen Nasen und nah aneinandergerückten, kurzgeschlitzten, wenig geöffneten Augen in Gestalt und Ausdruck noch den erforderlichen Reichthum individueller Charaktere nicht zu. Situationen und Leidenschaften in entsprechenden Geberden wiederzugeben ist noch etwas anderes, als menschlich erfüllte Individuen, wie sie das Leben selbst in aller Tüchtigkeit hervorruft und bildet, malerisch in ihrer Lyrik des Herzens oder in epischen Vorgängen und Thaten zur Aeußrung zu bringen. Damit dieß vollständig geschehn könne ist es nothwendig, sie zugleich in ein gemäßes Local zu versetzen, Himmel, Hügel und Ebnen, Städte, Kirchen, Beleuchtung, Colorit, Costum, und was sonst noch zur Breite des Daseins gehört, den unterschiedenen Charakteren und ihrer bestimmten Lage anzupassen, das Ganze aber, je bunter die Mannichfaltigkeit ist, die hiedurch entsteht, in desto festerer Harmonie zusammenzuhalten.

Diese und ähnliche Forderungen insgesammt sind es, welchen die dritte Stufe unserer Epoche erst mit dem Anfange des fünfzehnten Jahrhunderts nachzukommen beginnt. Man hat ihr neuerdings, vornehmlich der Zeit des Giotto und Dante gegenüber, das schöpferische Erfinden abgesprochen, indem sie sich, bei den Florentinern wenigstens, auf die Nachahmung der Wirklichkeit beschränke, und mit Ausnahme einzelner Gruppen edler, frommer Gestalten, eigentlich nur Krieg und Frieden, öffentliches und häusliches Leben, allgemein körperliche und persönlich verliebte Neigungen in die Form alt- und neu testamentarischer Begebenheiten einkleide. Als Vorwurf ist dieß selbst für die Mehrzahl

der beſten Meiſter zu Florenz ebenſo unrichtig als ungerecht. Der einfache Grundgedanke der Conception allerdings vermag nicht jedesmal aus allen Einzelnheiten in klarer Größe herauszuſpringen. Die Vielſeitigkeit der Charaktere zerſtückelt, die lebendige Bewegung der Geſtalten drängt ihn zurück, die Fülle des Beiwerkes verdeckt ihn. Aber die Erfindung iſt darum nicht abgeſchwächt. Ihr verwickeltes Geſchäft hat ſich nur ſoſehr bald hier bald dorthin zu wenden, ſie muß ſo vielfach ſondern, ins Einzelne gehn und wieder verknüpfen, und bleibt doch bei ſtets vermehrten Aufgaben, denen weder die gefundenen Mittel noch die erworbene Geſchicklichkeit ganz ſchon genug thun können, ſo verborgen im Hintergrunde, daß ſie ſchwieriger zu entdecken und zu beurtheilen iſt. — Für das nun, was jeder Meiſter hiefür an Form und Färbung, Charakteren und Ausdruck bedarf, liegen ihm außer den bisherigen Kunſtwerken entweder die nächſte Umgebung und Gegenwart, oder die antike Sculptur, und häufig beide zugleich vor Augen.

Schon dieſer Kreis iſt von ſolcher Weite, daß er eine Beſchränkung in Betreff der beſtimmten Sphäre erfordert, die der einzelne Maler ſich durch Beobachtung geläufig zu machen und ſeinem Gemüthe anzueignen hat. Und ſelbſt in dem gleichen Bezirk von Anſchauungen wird der Eine ſich zunächſt nur dieſe, der Andre andre Seiten vorzugsweiſe herausnehmen dürfen. Denn jeder muß ſodann mehr oder weniger den neugewonnenen Reichthum nun auch in Zeichnung, Colorit, Gruppirung und Seelenausdruck künſtleriſch wiedergeben lernen. Iſt aber ſelbſt dieſe Geſchicklichkeit, die ohne Erfindung nicht auskommt, wirklich erreicht, ſo ſind damit gerade nur Mittel herbeigeſchafft, die wieder ebenſo hindern als fördern können. Durch das offne Herangehn nehmlich an die reale Wirklichkeit fällt der Künſtler jetzt erſt vollſtändig dem Unterſchiede der vorgefundnen Geſtalten und des religiöſen Inhalts anheim, den er nicht mehr in andeutenden Symbolen und allgemeinen Allegorien, ſondern in unmittelbar lebendiger Darſtellung veranſchaulichen will. Aus dieſem härtern Zwieſpalte ſiegreich hervorzugehn iſt die ſchwere Aufgabe für ſeine

jetzige Erfindung. Eine Aufgabe, welche der Inhalt ſelber erheiſcht. Denn im Leben, Leiden und Auferſtehn Chriſti und ſeiner nachfolgenden Gemeine macht die Einigung der menſchlichen und göttlichen Natur den Mittelpunkt aus. Wobei jedoch Sünde und Tod, Buße und Gericht als Durchgangsmomente nicht entfernt zu halten ſind. Hiemit erhält die jetzige Stufe ein dreifaches Problem. Den allgemeinen Boden liefert, wie wir ſahn, der individuelle Charakter in voller menſchlicher Realität. Da iſt nun einerſeits wieder dem Innern nach die ganze Stufenleiter der ſubjectiven Empfindung und Sinnesart mit ihrem wahrhaftigen Inhalt in Einklang zu ſetzen. Denn das Himmliſche und Irdiſche der Menſchenbruſt ſoll dem Ausdrucke wechſelſeitiger Durchdringung entgegengeführt werden. Andererſeits hat die Malerei, ihrem italieniſchen Grundzuge gemäß, Formen zu finden, die als leibliche und ſinnliche ſchon mit allem, was durch die Gott befreundete Seele zieht, zu ungehemmten Entſprechen zuſammen gehen. Drittens endlich müſſen ſich beide Sphären eng und immer enger vermitteln.

Dem Glauben, wie der Wirklichkeit und bisherigen Darſtellung nach iſt aber dieſe ſchöne Harmonie weder in Rückſicht auf das Gemüth noch in Betreff auf die Außengeſtalt ſchon von Hauſe aus vollbracht. Die Malerei muß im Gegentheil eine harte Schule durchlaufen, ehe ſie die Charaktere um ſich her nach allen Seiten des Innern, wie der Körperform und Farbe zum reinen Spiegel jener doppelten Verſöhntheit reinigen, oder die plaſtiſchen Vorbilder ſich zu maleriſch individueller Beſeelung verlebendigen kann.

Was die Geſammtentfaltung angeht, ſo wiederholt ſich auch hier noch einmal der ähnliche Unterſchied, den wir auf der vorigen Stufe bemerklich machten.

Durch Einfluß des Taddeo di Bartolo ſetzen die umbriſchen Schulen in dem obern Tiberthal die Richtung der Sieneſen fort, indem ſie, ohne den altchriſtlichen Typus ganz zu verlaſſen, im religiös verklärenden Ausdruck ſchwärmeriſcher Innigkeit vorwärts ſchreiten.

Das eigentliche Local aber für die bewegtere Entwicklung iſt wiederum Toscana, wo bald genug das innerliche Vertiefen Hand in Hand mit der gleichmäßig klaren Lebendigkeit der Geſtalt und Umgebung geht. Hier zuerſt belebt der frömmigkeitsſelige Fieſole in naturgetreuerer Weiſe die menſchlich individuellen Züge zum Ausdruck ſanfter Güte und zarteſter Reinheit. Die fleckenloſe Liebe, die ſich dennoch vor Gott noch für unwürdig und der Buße bedürftig hält; der kloſterliche Andachtsfrühling des Gemüths findet in ihm den nächſten Meiſter. Von vielen jedoch wird Fra Beato Angelico unter den Florentinern nur als Ausnahme und vereinzeltes Wunder begrüßt. Eine Ausnahme iſt er freilich, aber kein Wunder zufälliger Anomalie. Je näher und menſchlicher gerade die Florentiner auch für religiöſe Gegenſtände das bunte Welttreiben mit Vorliebe benutzen, um ſomehr bedürfen ſie früh ſchon das Seelen- und Geſtaltenvorbild eines Meiſters, der in frommer Beobachtung der Natur nicht nur die Engel des Himmels menſchlich, ſondern ebenſo im Menſchen den himmliſchen Engel der Seele zu formen und zu färben verſteht. Je einſeitiger er nur dieß Eine vollbringt, jemehr ihm Gebet und einſame Zelle nothwendig werden, je iſolirter ſteht er da. Doch wie laut ſich nun auch um die Anderen her das Regen und Bewegen der Gegenwart drängen mag, immer von Neuem klingt auch zu ihnen der ſtille Kloſterglockenton herüber, der ihr den Schuldloſen ſchon zur Buße ermahnte, und ruft ſie doppelt zum Ausdruck der Frömmigkeit zurück. Ein Künſtler, wie Fieſole, durfte nicht ausbleiben, wenn auch ſeine Richtung mehr nur als Grundlage ſtummer Sammlung und Ruhe fortwirken kann. Denn bei allen ſeinen Vorzügen geht ihm doch die Energie in Colorit, Charakteren und Formen ab, und wie der gemäße Ausdruck erhöhter Affecte fehlt auch die künſtleriſche Kühnheit, welche die bewegten Lebensbilder zu reicheren Unterſchieden und Gegenſätzen auseinander treibt, und ſie dennoch in Bezug und Einheit zu halten weiß. Dieſer gleich wichtigen Richtung bricht erſt Maſaccio ihre neue Bahn; ein Meiſter, der mit großartigem Ernſt auf Geſtalt und Charakter gerichtet, ſeine

Formen durch Licht und Schatten zu verstärkter Wirksamkeit modelirt, und bei gründlicherem Studium des Nackten auch die Gewandung freier nach Geberde und Stellung ordnet. Fra Filippo und Filippino Lippi, Sandro Botticelli und Rafaellino del Garbo, Andrea del Castagno, Cosimo Roselli, Domenico Ghirlandajo bringen vermehrte Naturwahrheit, lebendigere Empfindung und vergrößerten Reichthum landschaftlicher und sonstiger Umgebung, portraitartige Charaktere u. s. f. herzu, und lassen dadurch die religiösen Situationen in die realere Gegenwart des nationalen Lebens hereintreten, für dessen malerische Plastik sich nun Andrea del Verocchio auch den Werken der Sculptur eifriger nachzubilden anfängt.

Hiemit jedoch tritt nun erst, der äußeren Erscheinung wie dem innern Seelenzustande nach, der Unterschied Gottes und der ihm gegenüberstehenden Welt kräftig für die Malerei heraus. Wir finden deshalb in diesem Kreise vornehmlich jene markigen, mittelaltrigen Physiognomien, so weit es die Darstellungsmittel vergönnen, selbst in ihrer härteren Weltlichkeit auch für religiöse Gegenstände verwendet. — Die nächste Ueberwindung des Gegensatzes, der hiedurch zum Vorschein kommt, vermag jedoch nicht schon die positive Versöhntheit auszudrücken, in welcher jede der beiden Seiten zu ihrem dennoch übereinstimmenden Rechte gelangt. Soll die religiose Tiefe der Conception überwiegen, so ist zuerst eine gleichsam nur negative Einigung möglich, die sich auf ergreifende Weise in hingebender Andacht, heiligendem Sinnen, innerem Versinken, strengem Ueberwältigen irdischer Wünsche, in der Wehmuth und dem Schmerze über den Unwerth des Menschen vor Gott, in dem innigen Bedürfniß nach Reinigung von den Flecken der Welt, wie in der Sehnsucht nach dem einzigen Gute ausspricht, das der Seele Heil und Beseligung zutheilen kann. In diesem Ausdrucke giebt aber der Mensch nur im Innern des Herzens seinen particulären Charakter auf. Für die äußere Gestalt und Färbung dagegen bewahren die Meister dieser Stufe, auch hierin der Wirklichkeit getreu, die individuellen Physiognomien mit aller Sorgfalt, und heiligen sie am wir-

kungsreichſten gerade durch jenen Grundzug ſchmerzlicher und herber, oder beruhigter und weicherer Andacht. In die Buße lächelt die Kinderunſchuld der Engel zwar lieblich herein, doch ſelbſt ihr Antlitz zeigt hin und wieder den Ausdruck ähnlich ſinnender Herzensläuterung, und bleibt auch von den Manns- und Kindergeſtalten Chriſti nicht durchweg entfernt. Denn iſt für den tieferen Zuſammenklang göttlicher und menſchlicher Natur der gemäße Grundzug noch nicht wahrhaft gefunden, ſo kann er ſich in Chriſtus ebenſowenig als in anderen Geſtalten verkündigen. Das nicht vollſtändig vermittelte Gegenüber läßt überhaupt nach Seiten der Phantaſie wie der Technik eine ſtets noch hemmende Feſſelung zurück, die ſich erſt mit der Abnahme des Gegenſatzes ſteigend in immer freiere Geſchlossenheit und umfangreichere Virtuoſität umwandelt.

Das ähnliche Schauſpiel drittens ſehn wir in Padua, Venedig und dem ganzen oberen Italien in ſelbſtſtändiger Eigenthümlichkeit wiederholt. In dem gelehrten Padua richtet ſich der künſtleriſche Blick weniger auf die lebendige Wirklichkeit als auf die Sculptur. Denn wo es ſich um ſchöne Menſchengeſtalt handelt, iſt die Antike für ſcharfe Beſtimmtheit der Zeichnung, für Faltenwurf und Gewandung, plaſtiſche Rundung und klare Deutlichkeit der Formen neben der Natur eine unerläßliche Kunſthülfe. Francesco Squarcione, vielleicht als Lehrer von wichtigerem Einfluß denn als Maler ausgezeichnet, betritt dieſen für die Malerei zugleich gefährlichen Weg, der das Echte zwar vorbereiten, doch nicht unmittelbar geben kann. Das Gleichgewicht chriſtlicher Innigkeit, maleriſcher Individualität und formenreiner Plaſtik zu finden, bleibt einer ſpäteren Epoche vorbehalten. Die nächſten Meiſter ſind hin und wieder [illegible]lpturartiger als maleriſch, in Umriſſen und Formen ſtreng bis zur Uebertreibung, wenn auch Andrea Mantegna ſich ſolchen Mängeln glanzreich zum größten Theile enthebt. Gleichmäßig wirkt dieſe Richtung auch nach Venedig herüber, wo die Vivarini's, Carlo Crivelli, Montagna und andere hervortreten. Bei ihnen iſt das, was ſich ſpäter zu vollem Leben, freudiger in der Gluth und Tiefe des venetianiſchen Farbenſchmelzes

kräftig und derb, doch duftig und zart, ganz weltlich und doch immer geheiligt bewegt, auf dieſer Stufe noch ſymmetriſch ſtarrer, nicht ſelten ſtier ſogar, oder in gewaltſamer Bewegung, den Charakteren nach individuell zwar, markig mit großem Sinne gefaßt, aber wie zu heiterkeitsloſem Gottesdienſt feſtgehalten, durchaus kirchlich, oft erſchreckend ſtatt herbeilockend, bis auch hier mit Giovanni Bellini das freiere Leben aufzugehn anfängt, das den Triumph ſeiner höchſten Entwicklung jedoch erſt durch Titian zu feiern vermag.

Achtzehnte Vorlesung.

Den allgemeinen Charakter der zweiten Epoche, welche das sechszehnte Jahrhundert umfaßt, habe ich bereits angegeben.

In religiösen Stoffen erreicht sie nach Seiten des innern Gemüths wie der äußeren Form jene versöhnte Vermittlung, die in menschlich individueller Gestalt, Situation und Färbung das wirkliche Dasein des göttlichen Geistes auf malerisch befriedigende Art zu freier Anschauung bringt. Indem hiebei das sinnliche Erscheinen, sei es als Schönheit der Gestalt oder des Colorits, oder als maaßvolles Gleichgewicht Beider, von demselben Interesse und Werth ist als die schöne Innigkeit der Seele, hört jetzt erst der Gegensatz vollständig auf, in welchem bisher die Richtung der Sienesen und der umbrischen Schule gegen die Florentiner gestanden hatte, oder verringert sich, wo er noch keine letzte Durchdringung erlangen kann, zu einem nur relativeren Ueberwiegen hier des einen und dort des anderen Bereichs. Das Nämliche gilt für die Plastik der antiken Sculptur, und das lebendige Vorbild der eigenen Umgebung. Auch in Betreff hierauf macht sich ein versöhnendes Gleichmaaß geltend, oder ein Vorwalten, worin sich theils das Auge des Coloristen, theils, ohne das Prinzip der Malerei zu gefährden, der Formensinn des Bildhauers befriedigt. Die Venetianer z. B. halten sich, um freier als Maler zu sein, meist von der antiken Plastik ferner, während Michel Angelo, sculpturartig in der Form, dennoch in Bewegung, Leidenschaft und Farbe so malerisch bleibt, daß er in Sculpturwerken mehr fast ein Maler, als in Gemälden ein Bildhauer wird.

Doch die freie Vollendung kann auch diese Epoche nicht ohne Vorarbeiten erwerben, in welchen sich zunächst noch der Grundzug der vorangehenden sichtbar macht.

So ragt denn eine erste Stufe zwar durch Innigkeit, Unschuld und jenes strebsame Ringen hervor, das sich noch nicht von jeder hemmenden Fessel loslösen kann, doch sie zeigt dafür auch statt des Muthes und siegreichen Uebermuths noch die Scheu vor Wagnissen und die Dem[illegible] im Wollen und Vollbringen. Ihr Haupttypus der Auffassung ist nicht die Buße aber die stille Bescheidenheit der Andacht, welche selbst die gereinigte menschliche Schönheit nur mit keuscher Resignation erst als gemäße Gegenwart alles Göttlichen hinzustellen unternimmt; doch bei der dadurch engeren Beschränkung nur allzuschnell, nachdem sie erreicht, was ihr zu erlangen vergönnt ist, in ein seelenloseres Wiederholen der ähnlichen Formen, Stellungen, Gruppirung und Färbungsweise hineingeräth, ohne neue Kraft zu der Fortbildung in sich zu tragen, die zu dem letzten Ziele hinführen würde. Ich will hier als vorzüglichste Meister, um welche sich ähnlich große Schüler umhergruppiren, nur Francesco Francia, Pietro Perugino, Leonardo da Vinci nennen, und als Beispiel kurz den Letzteren charakterisiren, weil er das meiste Neue hinzubringt.

Leonardo da Vinci, in seiner Jugend in Florenz, dann in Mailand wirksam, zuletzt in Frankreich, war der umfassendste Geist dieser Stufe; Baumeister, Maler; von vielseitiger Kenntniß, verstandesklar forschend und sinnreich grübelnd; voll Reinheit und Größe der Seele; in Beobachtung der lebendigen Wirklichkeit ebenso unermüdlich als in dem Hinblick auf die abgeschlossene Plastik der Sculptur; gesetzmäßig streng gegen sich, vorstrebend in Problemen und deren Lösung, und doch als Maler noch in dem quälenden Kampf, die Genauigkeit und Modellirung durch Tiefe der Schatten und leisere Uebergänge herauszurunden und die Innigkeit der Seele mit der Marmorfestigkeit und Glätte der Form zu verschmelzen; in der Bewegung frei und doch noch gefesselt; in der Charakteristik bestimmt und gründlich, und doch ohne den letzten Lebenshauch der Kunst und Athem

der Wirklichkeit; im Ausdrucke ernſt und zierlich, wonneſüß in lächelnder Freundlichkeit des Mundes und trauernd in dem ſchwermüthigen Seelenblick des Auges; aber von wunderbarer Eigenthümlichkeit in der ſchwierigen Harmonie ſo widerſtrebender Elemente.

Was die erſte Stufe noch an künſtleriſcher Freiheit entbehrt, das bringt in reichſter und doch noch maaßvoller Weiſe die zweite als eigentliche Vollendung hinzu. Als Beweis will ich nur kurz an Raphael, Titian und Correggio erinnern.

Die Höhe der raphaeliſchen Meiſterſchaft möchte ich am liebſten durch das günſtige Maaß und den glücklichen Einklang bezeichnen, zu dem ſich bei ihm allein alle Richtungen und Gegenſätze durchdringen, um welche es ſich bisher in der italieniſchen Malerei gehandelt hatte. Die menſchliche Individualität des Charakters und der Ausdruck der damit verſöhnbaren Heiligkeit; Buße und Befriedigung; ſanfte Demuth und ſeliges Glück; Hoheit und Grazie, Adel und Lieblichkeit, die Plaſtik der Alten, und die Gemüthstiefe des Chriſtenthums; Naturſtudium und ſchöpferiſche Phantaſie; die ausgebildet ſichre Zeichnung ebenſo individuell charakteriſirender als geſetzmäßig normaler Formen, und die Kraft und Feinheit des maleriſch beſeelenden Colorits; Symmetrie der Geſtalten, Stellungen und Bewegungen, und freie Lebendigkeit; Fülle der Figuren und Gruppen, und klar durchgeführter Zuſammenhang; feſter Rhythmus und fließende Melodie. Die urſprünglich harmoniſche Gabe, alle dieſe Seiten nicht nur zuſammenzufaſſen, ſondern in müheloſer Freiheit zu reiner Verſchmelzung ineinanderzuweben, giebt ſeinen Werken jenen künſtleriſchen Nimbus der Vollendung, welcher ſo lange und oft Künſtler wie Laien verlockt hat, Raphael als höchſten Gipfel aller Malerei zu erheben. Dieſem Gleichmaaß ſtrebt er in ſeiner ſeeleninnigen Jugend unſchuldsvoll mit zarter Scheu entgegen, und er verliert es ſelbſt dann nicht, als ihn der rieſige Geiſt des Michel Angelo mit ſich auf neuen Bahnen fortreißt. Doch um ſonnel gerade das Prinzip der Malerei nicht nur in dieſem unmittelbaren Zuſammengehn und Gleichgewicht wurzelt, um ſo-

viel iſt auch Raphael nicht der größte aller Maler. In jeder einſeitigeren Tiefe, in Großheit und Energie der Conception, Charakteriſtik und Bewegung, in bunter Lebensfülle, in lodernder und doch gezügelter Gluth der Phantaſie, in Kühnheit der Wagniſſe und triumphreichem Siege, in Muth der Extreme und Macht ihres Einklangs, und hauptſächlich in dem reichen Kreiſe von Vorzügen, durch welche die Malerei ſich als beſondere Kunſt zu geſchloſſener Eigenthümlichkeit von der Sculptur abzuſcheiden und in Farben und Formen mit dem Seelenlaut der Töne zu wetteifern beginnt, iſt Raphael vielſeitig übertroffen worden.

Als ſolch ein Nebenbuhler ſteht ſogleich Titian unter den Venetianern da, wie ſehr ihn auch fromme Gemüther beſchuldigen mögen, die chriſtliche Malerei durchaus verweltlicht zu haben. In der freien Vollendung, mit welcher er dies that, vollbrachte auch er ein wahrhaft chriſtliches Werk. Der Jubel über Gottes Herrlichkeit, wie ſie ſich nicht nur in menſchlicher Buße und Andacht, ſondern in Luft, Licht und Regenbogenſchimmer, in Pracht der Natur und nationaler Größe verkündigt, die künſtleriſch dargeſtellte Ausſöhnung dieſes wirklichſten Lebens mit dem Geiſte der Religion würde ohne Titian's friſchen Weltblick und ſeine meiſterhafte Hand der italieniſchen Malerei fehlen. Dieſe Lücke vollſtändig auszufüllen war überhaupt in unſerer Epoche der glückliche Beruf der venetianiſchen Meiſter. Die Macht antiker Formen bezwang ſie nicht; ihre Kunſt wuchs aus der Gegenwart des Lebens und nicht aus den immer neu einwirkenden Trümmern des Alterthums auf. Ebenſowenig erlaubte es ihnen die rings umher in Stadt, Meer und Himmel fort und fort malende Natur, der Seelenandacht allein den Vorrang zu laſſen. Bei aller Religioſität richtete ihr Sinn ſich mit frohem Muthe aufs Weltliche hinaus, und das Höchſte und Tiefſte in Fleiſch und Blut ſchön und reich in lebensvollem Glanze zu verkörpern, war das Kunſtbedürfniß, das Titian befriedigte. Erfüllt von der Freude an dem Reichthum Venedig's, ſchaut er hin auf das rege Gewühl, auf den Zuſammenfluß fremder Trachten, lebendiger Charaktere, ſchöner Frauen und Mädchen, auf die heimiſche Pracht

der Architektur und Umgebung, auf den Silberglanz und Goldduft des Himmels, auf die Klarheit der Luft, das dennoch milde Leuchten und Funkeln jeder Farbe, und vor allem auf den Zauber des menschlichen Fleisches, das Gott dem Malerauge zu Segen und Luft geschaffen. Doch wenn er diesen Reichthum auch in den Kreis seiner religiosen Kunst hineinzieht, kommt es ihm als echtem Coloristen nicht auf die tiefste Innigkeit der Seele in eben so plastisch gereinigten Formen an, sondern er genügt sich von dieser Seite mit gewöhnlicheren Charakteren, wie sie theils wurdig und ernst, theils in lebenfrischem Muth und Jugendkraft sich vor ihm ausbreiten. Voll, kernig, in zwangloser Bewegung, in freier Natürlichkeit stellt er die adligen Gestalten der Senatoren, der schönen Frauen ebenso groß und edel hin, als er die Gestalten der Fischer Schiffer, das Volk überhaupt in allen Altern und Ständen treu in voller nationaler Lebendigkeit wiedergiebt, und doch die vielgestaltigsten Gruppen ungezwungen zu einem stets klaren Ganzen abzurunden versteht. Die raphaelische oder antike Schönheit, obschon er sie, wo es ihm nothig scheint, in seiner eigenen Weise mehr als man glaubt zu erreichen im Stande ist, wurde seinen künstlerischen Zwecken im Wesentlichen hinderlicher als fordernd gewesen seyn. Die Gestalt in kann als Gestalt bereits göttlich gestaltet und künstlerisch erhoben. Den Adel der Phantasie und Schönheit will der Colorist aber nicht durch die Form schon, sondern wahrhaft nur durch den belebenden Ausdruck kund geben, den die Farbe allein hervorzubringen vermag. So ist Titian nicht immer der rühmenswerthe Zeichner, ein strenges anatomisches Studium blickt nicht durchweg aus seinen Figuren heraus, aber wie alle großen Coloristen, weiß er durch Farbenzauberei diesen Mangel zu ersetzen, und häufig selbst das zu bewirken, wonach der beste Zeichner, oft ohne es treffen zu können, sucht. Tiefe, Saft, Sättigung und Gluth der Farbe stehn seiner freien Meisterschaft vollständig zu Gebote; jeder Ton leuchtet gleich durchsichtigen Gesteinen, und doch sind alle so zart verschmolzen, und in den Gegensätzen waltet solch eine köstliche Mildigkeit, daß sich eine wohlthatigere Erholung fürs Auge nicht

finden läßt. Die höchsten Lichter, wie hell sie auch blitzen, sind leise gedämpft, und über das Ganze zieht sich ein Reiz und ein nie verschleierndes Duft, jede Form und Färbung ist geistig geschaffen, und doch so korrekt wahr, als sey es die Natur selber, die hier mit Künstlerauge und titianischer Hand sah und vollendete. In dieser Weise bringt er, was ihm an Tiefe des Innern, an Heiligung und Andacht, an großartiger Einfachheit und zarter Grazie der Seele abgeht, durch die mit religiösem Ernste dennoch in Einklang gebrachte weltliche Fülle, und durch die schöpferische Poesie des Colorits herzu, das für sich schon den Adel, die Reinheit, das Feuer und den Reiz seines künstlerischen Geistes offenbar machen würde. Und aller Freiheit und lebendigen Kühnheit zum Trotz verliert er sich nicht über die Grenze des schönen Maaßes hinaus, das mit der Vollendung immer verschwistert ist.

Schwerer noch als Titian ist endlich Correggio zu fassen. Ihn am meisten verkennen theils die trüben Gemüther, für welche die Kunst eine Predigt und jedes Gemälde ein Hochaltar seyn soll, theils die verwirrten Augen, die ein Bild nur nach Statuen, und einen christlichen Maler nur nach der Antike zu würdigen sich angewöhnt haben. Doch auch seine neue Richtung ist ebenso in dem Charakter der italienischen Malerei als in dem Verlauf dieser Stufe und dem Geiste des Katholicismus begründet. Er malt die innige Kinderwonne der über das Heil, das ihr widerfahren, jubelnden Seele. Diese leicht wie auf Wolken sich wiegende Lust webt bei ihm in der ganzen Gestalt, überfreundlich fast, doch immer lieblich ermäßigt; sie begeistigt jedes Glied, jeden Zug zu Lächeln und Glück: lebhaft beinahe, aber unendlich zart und fein; natürlich, weltlich, und doch durch selige Freudigkeit wieder ganz religiös. Alles ist in ihm Leben, Bewegung, aber alles Seele. Ein Schritt weiter, und die Anmuth wird zur verzierlichten Süße, die Unbefangenheit zur Absicht, — doch zu diesem Ueberschreiten kommt es nicht. In angeborener Naturgrazie der Empfindung spielt Correggio mit bewußtlos sicherem Uebermuth an dieser Grenzlinie hin und wie-

ver, ohne ſie, ſelbſt um eines Haares Breite, zu übertreten. Wer dieſe paradieſiſche Unſchuld, mitten im vollſten Leben, nicht verſteht, kann ihn nicht genießen. Auch er iſt kein vollendeter Zeichner und erfahrner Anatom, obſchon er ſich in dieſer Beziehung die ſchwierigſten Probleme ſtellt. Doch es ſind bei ihm nicht Probleme und Schwierigkeiten; ſo durchweg jedes Glied von innen her zu dem gleichen Wohllaut zu bewegen, der das Her; ſeiner Geſtalten beſeelt, iſt das unmittelbar befriedigte Bedürfniß ſeiner Anſchauung; und fehlt er in Richtigkeit der Form, ſo iſt auch dies nur ein neuer Reiz; wie Kinder ſchön bleiben, wenn auch ihr Körper nicht in allen Gliedern die freien Proportionen Erwachſener zeigt. Und jedesmal eilt, wie bei Titian, das Colorit ergänzend, verbeſſernd, verſöhnend herzu. Wie eigenthümlich verſchieden aber iſt Correggio in der Färbung von den Venetianern. Titian's Fleiſch z. B. ſoll Fleiſch ſein, bezauberndes Farbenfleiſch, in bräunlich goldner Blutwärme, oder von ſanftem Silberduft angehaucht. Seine Farbe will mehr Körperliches als Geiſtiges, mehr ſinnliche Schönheit, Glanz, Glut, Fülle, Leben, wenn auch in reinem künſtleriſchen Maaß. Bei Correggio, obſchon er es im vollen Scheine der Wirklichkeit malt, denkt man nicht mehr an Fleiſch. Es iſt eine Seele, die ſich verkörpert, ohne in das eigentlich ſinnliche Leben einzugehn. Die Grazie ſeines Ausdrucks, die Lieblichkeit des Geiſtes iſt es, welche auch ſein Colorit durchzieht, und mag ſie auch ganz im Leiblichen erſcheinen, doch nicht ganz Leib wird. Aus den grünlichen Schattchen in leiſem Nuancenſpiel lauſcht nur gleichſam ein rothlich angeflogenes Knie, eine Fingerſpitze oder Wange lächelnd wie eine Roſenknospe aus den bräunlich grünen Blättchen hervor, die ſich eher verbergen, als zu voller Blüthe entfalten will. Es liegt etwas unendlich Seelenreiches in dieſer Farbe. Sie iſt nicht alabaſtern, doch eben ſo wenig hat ſie titianiſches Leben, nicht lodernd und glühend, und bleibt doch voll ſtiller innerer Wärme, nicht aufs tiefſte geſättigt, und doch ſo zart und ſaftig, wie Duft und Blumen unter mildeſten Himmelsſtrichen. Auch fährt Correggio nicht, dem Rubens ähnlich, wie ein Engel des

Lichts einher, der mit den Geistern der Finsterniß kämpft, um den Regenbogen des Farbenfriedens siegen zu lassen; er wagt es nicht, Farbenblitze in die Nacht der Schatten zu schleudern, und doch fehlt es ihm nicht an hellem Lichte und tiefen kräftigen Schatten. Sie kommen nur nicht als Gegensätze zum Vorschein; man merkt sie nicht; mit reizender Milde werden sie ineinander geübrt. Es ist ein stilles Fließen, ein stetes sich Hellen und Dunkeln. Glaubt man Schatten zu haben, durch Reflexe ist hineingehellt, glaubt man ein helles Licht zu verfolgen, es scheint schon in ein dunkleres so sanft als möglich hinüber. Dennoch webt sich dadurch kein verschwimmender Duft über das Ganze. Umrisse und Modelirung sind fest und bestimmt, und doch bleibt alles lebendig und seelenreich. So hängt auch sein Colorit aufs innigste mit seinem Ausdruck zusammen, ja es ist eine Hauptseite, durch welche er seine Empfindungsweise vernehmbar macht; wie das sinnliche Licht in seiner berühmten Nacht, das von Christus ausgeht, ganz die Bedeutung des göttlichen geistigen Lichts in sich aufnimmt und wiederspiegelt. Bei keinem anderen Meister möchte ich mehr von süßbewegter Musik und Melodie der Seele in Farben und Gestalten sprechen, als bei Correggio. Wie im Gesang das seelige Herz ein volles Mitstimmen hat der Sinne, die sich vereinigt mit der Seele verschmelzen und durch jeden Klang Gemüth und Empfindung athmen lassen, so ist es bei ihm. In seinen Gestalten wie in seinem Colorit lächelt das ganze Herz mit allen Sinnen. Keiner scheidet den Menschen weniger in Seele und Leib. Nur Shakespeare, wo er von Liebe und Musik, selber sinnlich in elfenartiger Unschuld melodisch spricht, mit einen verwandten Eindruck hervor.

In religiösen Bildern nun malt Correggio nicht Pracht und Erhabenheit, nicht strenge Buße oder tiefe Versenkung, ebensowenig ein Hosiannajauchzen und Halleluja, sondern auch hier ist es das Lächeln des Gemüths, die volle, auch leibliche Unschuld des Menschen in Gott, eine Wonne, die alles lieblich macht Innen und Außen. — Nächst dem religiosen Seelenglück ist sein umgekehrter Gegenstand die volle Lust der Sinnen, die er mit

gleicher Grazie vergeiſtigt. Er ſtellt ſie als Liebe der Leda, Io, Danae, Antiope, als wirklichen Genuß und doch als ein beides Spiel der Poeſie und ihrer Erfindung dar. Er malt in ſüßer Lüſternheit das gleiche Entzücken der ganzen Seele und des ganzen Leibes. Doch Lüſternheit iſt das falſche Wort. Es ſetzt Begehr nach Verbotenem voraus. Bei ihm erſcheint die Sinnenluſt, die das Herz durchzieht, als nichts Verbotenes, nein, als eine göttliche Gabe, worin der Menſch in Freudigkeit iſt, die er kindlich, jugendlich, ſtaunend, beſeeligt überraſcht, ſtill triebleidend, nun befriedigt in ſchuldloſer Innigkeit genießt. Es ſind dies Geſtalten, die uns alles vergeſſen machen, was uns von Sünde des Fleiſches, von Schaam vor dem Nackſein im Paradieſe ins Bewußtſein gekommen iſt.

In dieſen Meiſtern brachten ſich die Hauptrichtungen, durch welche die italieniſche Malerei auf den Höhepunkt der Schönheit und Kunſt geleitet werden konnte, zu ihrer individuell abgeſchloſſenſten Reife. Mit der Vollendung aber war für dieſe Epoche zugleich auch die urſprüngliche Energie erſchöpft, und indem ſich neue Bahnen noch nicht eröffnet hatten, war jetzt auf einer dritten Stufe nichts anderes übrig, als ſich, wenn kein wirklicher Fortſchritt mehr möglich ſchien, näher oder ferner dem einen oder anderen jener unübertrefflichen Vorbilder anzuſchließen. Da blieb denn auch hier das Schickſal nicht aus, dem ſich die Wiederholung niemals entziehen kann. Die ſchönſten Vorzüge aller Kunſt, der neue Blick, die ſelbſterfindende Anſchauung, deren vorher kaum geahnte Formen und Ausdrucksweiſen zum Theil zwar der vorhandenen Wirklichkeit entnommen ſind, ebenſoſehr aber aus dem eigenen Geiſt und Gemüth hervorgehen, verlieren ſich mehr und mehr, das ernſte Eindringen in die eigentlichen Tiefen der jedesmaligen Aufgabe, das nur bei ſelbſtſtändigem Hervorbringen ſich regt und wach erhält, vertauſcht den gründlichen Fleiß mit oberflächlicherer Nachbildung, und wenn es auch den Künſtlern nicht an jeder Individualität gebricht, ſo ſteht doch dieß Eigene gegen das von Außen Empfangene zurück, und beide Seiten gelangen nicht zu vollſtändigem Einklang. So kommen

allzubald mit der Gediegenheit auch das wahrhafte Leben und die innige Seele abbauen; das echte Maaß ſinkt zur kahleren Nüchternheit herunter, oder geht zu Uebertreibungen fort, und ſtatt der wahren Originalität machen ſich nun der Schultypus technischer Bravour oder der Verſuch bemerklich, die Vorzüge vieler Meiſter aneinanderzuringen.

In allen dieſen Rückſichten aber bringt der ſpecifiſche Charakter der Vorbilder auch in dem Werthe der Nachbildungen ſelbſt, der Natur der Sache nach, vielſeitige Unterſchiede und Grade hervor. Die raphaeliſche Kunſtvollendung z. B. übt einen mannichfaltigen Einfluß aus. Doch indem Raphael's Meiſterſchaft in dem Verein der zu jedem Ebenmaaß nicht zum zweitenmale verkommbaren Vorzüge begründet war, ſo fehlt nun dem Einen ſeiner Nachahmer die Tiefe und Feinheit der Empfindung, dem Andern der freie Adel der Geſtalt, dem Dritten die maleriſche Zartheit und Kraft des Colorits, allen aber die individuelle Schöpfungsgabe, welche die Wahrheit der Natur mit der Schönheit der Antike und der chriſtlichen Innigkeit ſo rein, anſpruchslos, groß und doch voll Grazie in Uebereinſtimmung zu ſetzen vermochte. Schon Perino del Vaga, Gianfrancesco Penni, Lionardo il Piſtoja, Andrea Sabbatini, ſowie diejenigen Künſtler, welche aus der Schule des Francesco Francia zu der Nachbildung Raphael's herübertraten, Bagnacavallo, Innocenzo da Imola u. A. m. legen hievon Zeugniß ab. — Schlimmer ſteht es, wie bei jeder Richtung, die ſelber ſchon gegen die Grenze hin vorgerückt iſt, mit den Nachahmern des Correggio, von denen ich nur Parmigianino nennen will; am ſchlimmſten jedoch mit den ſchwächeren Schülern, welche dem Rieſengeiſte des Michel Angelo nachſtreben, dem ſich gleichzuſtellen, unter allen die jemals zeichneten und malten, nur Rubens in ſeiner Sphäre groß und mächtig genug war. — Ein durchaus günſtigeres Reſultat dagegen bietet der Verfolg der venetianiſchen Schule. In ihr waltet für Form und Ausdruck, Bewegung und Colorit, der Hinblick auf Natur und Wirklichkeit in dauerndem Verein mit friſcher Gründungsgabe fort, ſo daß ſich noch Meiſter entwickeln,

die weit entfernt, nur als Nachahmer gelten zu können, im Gegentheil nach manchen Seiten hin ihre Vorgänger hinter sich zurücklassen. Wenn daher auch die Gediegenheit der Auffassung schon mit Paul Veroneſe abzunehmen beginnt, und in übermäßigen Compoſitionen die vermehrte Weltpracht der weltherrſchenden Stadt, die Majeſtät ihrer weiten Marmorbauten, der Pomp ihrer Feſte gegen die frühere Innigkeit und ernſtere Tiefe zu rauſchenden Farben- und Geſtaltenreigen in den Vordergrund tritt, ſo bleibt doch bei Paul Veroneſe und auch bei Tintoretto zuweilen eine gleichſam vornehme Größe der Phantaſie und jene mächtige Virtuoſität in Beherrſchung ſelbſt des ungemeſſenſten Raumes übrig, welche Figuren, Gruppen, Architektur und ſonſtige Umgebung meiſt ungezwungen und klar zu vertheilen, die Beleuchtung und Luftperſpective zu ſcheinbar unabſichtlicher Wirkung zu berechnen, und mit der ſichern Klarheit des meiſterhaft hinfließenden Pinſels faſt noch die Vorzüge der titianiſchen Färbung, bei Paul Veroneſe mindeſtens, zu überbieten weiß. Andere zwar können in directerer Nachahmung nicht gleichen Schritt halten, im Ganzen aber hört die in der Nationalität ſelber tiefgewurzelte Meiſterſchaft wenigſtens auf, immer neue, wenn auch ſchwächere Keime zu treiben.

Dies ſind die Grundrichtungen, in welchen die zweite Hauptepoche ſich fortbewegt. Die dritte will ich zu lebendigerer Vergleichung ſpäter erſt den holländiſchen Meiſtern des ſiebenzehnten Jahrhunderts, ſowie vor Allem Rubens und ſeiner Schule gegenüberſetzen.

Neunzehnte Vorlesung.

Den italienischen Schulen müssen wir jetzt in allgemeinem Umrissen die Charakteristik der deutschen und niederländischen Meister zur Seite stellen.

Zu diesem Zwecke sind wesentlich zwei Sphären zu unterscheiden: die deutsche und niederländische Malerei in ihrem selbstständigen Nationalcharakter, und die Nachbildung oder frei produzirende Aufnahme antiker und italienischer Muster. Der entsprechenden Erscheinung begegnen wir in den anderen Künsten gleichfalls, theils im Mittelalter, theils in den späteren Epochen. Wir müssen in dieser Rücksicht überhaupt eine doppelte Darstellungsweise hervorheben.

Die Erste hat sich entweder von Anfang an, oder in Zeiten reiferer Verjüngung von der Kunst der Alten bald in höherem, bald in geringerem Grade bestimmen lassen. Für das Mittelalter habe ich bereits die Lyrik des Petrarca und den Bildungsgang des Boccaz angeführt. Für die folgenden Jahrhunderte will ich nur an die nächsten dramatischen Versuche der Italiener nach dem Vorbilde des Plautus, Terenz und Seneca, und an die französische Tragödie erinnern. In der Architektur schließt sich früh schon der sogenannte Rundbogenstyl, später noch einmal der italienische und französische, zuletzt treuer wieder, doch erfindungsloser und kahler auch der jetzige Bausthl den Alten an. Offener zu Tage noch liegt das Beispiel der Sculptur.

Auf der anderen Seite aber schafft die Phantasie, sei es im religiösen, sei es im weltlichen Gebiete, ihre Werke, ohne

Vorbild und Nachhülfe, aus eignen Mitteln. Denn die Vorstellungsart und Empfindung, die Religion und der Staat, die Sitten und Gebräuche, das subjective und allgemeine Volksleben des Mittelalters wie des sechszehnten und siebenzehnten Jahrhunderts liegen weit von der Welt- und Naturanschauung der Griechen und Römer ab. Hauptsächlich bei den rein germanischen Völkern, die sich nicht das vorgefundene Alterthum einverleiben, sondern sich aus ihrem ursprünglichen Charakter heraus entwickeln. Sie vor allem, obschon es auch den Spaniern, Portugiesen und Franzosen nicht an einer unabhängigen Kunst des Mittelalters fehlt, schöpfen den Gehalt und die Form ihrer Empfindungen aus sich selber. Bei den Franzosen brauche ich nur der weithinwirkenden provenzalischen Lyrik, bei den Spaniern ihrer Lieder und epischen Romanzen, bei den Deutschen des Minnegesanges Erwähnung zu thun. In der Architektur ist es die sogenannte germanische Baukunst, welche in Deutschland wie in Frankreich, in England und Schweden einen ähnlich selbstständigen Weg entlang geht, indem sie mit aufstrebender Andacht in Wölbungen und Bogen den vorher üblichen Halbkreis zerbricht, die Säulen zu Bündeln theilt, zu schlanken Pfeilern emporstreckt, die Mauern lichtet, die Breiten verringert, die Höhe vermehrt, und überall die Massen ebenso sicher, großartig und ernst, als zierlich, graziös und leicht zu spitzen Giebeln, Thürmen und Thürmchen hinaufhebt.

Gerade in dieser Verselbstständigung zeigt sich die christliche Kunst in ihrer mittelalterigen Reinheit, und bewahrt auch den späteren Jahrhunderten die Kraft für den eigenthümlichen Ausdruck des nationalen Charakters und der heimischen Natur. Keine fremde Anschauung tritt herzu: alles entfaltet sich ungehemmter aus dem eigenen Geiste und innersten Volksleben.

Von ähnlicher Art ist der größte Theil derjenigen Staaten, deren Betrachtung unsere Aufgabe ausmacht. In ihnen daher wird der Unterschied gegen die Kunst der Italiener am schärfsten sichtbar. Die Schönheit der freien Gestalt in ihrer leiblich untrennbaren Einheit mit dem gleich schönen Innern steht nicht

mehr als Ziel der Vollendung da, sie entschwindet im Gegentheil mehr und mehr, um dem Ausdruck der subjectiv sich vertiefenden Seele und des besondern Charakters in portraitartigen Formen Raum zu verschaffen.

Auf diesen Punkt müssen wir unser Hauptaugenmerk richten. Denn selbst in neuester Zeit noch giebt es Liebhaber und Kenner genug, die sich aus einer bald genaueren bald seichteren Bekanntschaft mit der Antike und den schönsten Epochen der italienischen Meister für die menschliche Gestalt und landschaftliche Natur ein sogenanntes Ideal abstrahirt haben. In diesen Formen, behaupten sie, liege das echte Prinzip für alle Schönheit. Jemehr nun solch Ideal, über die nationale Wirklichkeit bestimmter Physiognomien und landschaftlicher Formen hinaus, durch allgemeinere Regeln und Maaße canonisirt, oder nach sonstigem Fürschönhalten zurechtgemacht ist, um so weniger kommen die Anhänger dieses ästhetischen Glaubens mit den meisten Epochen der deutschen und niederländischen Malerei zu Stande. Sie beseitigen gemeinhin die Werke derselben als häßlich und steif, als prosaisch und gewöhnlich. Denn was sie am wenigsten sehn wollen, wird ihnen nach ihrer Meinung am häufigsten geboten: statt hoher Schöpfungen der Phantasie haben sie theils alltägliche theils unschöne Gesichter von Bürgern und Bauern, oder gar Scenen gemeinster Art, und Gegenden ohne Reiz und Interesse vor sich. Aber das Mißfallen an diesen ernsten oder comischen Gestalten, diesen kahlen Gestaden, diesen dunkeln Fichten und lustigen Schenken verräth nichts weiteres, als einen oberflächlichen Kunstgeschmack. Das ganze Bestreben jener Schulen steht ebensosehr in offenem Zusammenhange mit der religiösen Weltanschauung, aus der sie emporgewachsen sind, als es zugleich einen Fortgang beweist, der, statt etwa nur in nationaler Beschränktheit, vielmehr in dem Wesen der Malerei selbst seinen Ursprung findet.

Wundern Sie Sich deshalb nicht, wenn ich das scheinbare Paradoxon voranstelle, im Ganzen genommen seien, wenn auch nicht die Deutschen, doch wenigstens die Niederländer in ihrer

Malerei malerischer als die Italiener, und darin liege der Fortschritt, den sie von Hause aus voraus thun. Dieß zu verdeutlichen muß ich zum Theil auf Punkte zurückweisen, die wir schon in der Einleitung besprochen haben.

Die Malerei bedarf, wie die Sculptur, der äußeren Gestalt. Kommt nun die Farbe hinzu, so konnte es scheinen, die höchste Stufe müßte der Meister einnehmen, welcher die plastische Schönheit allen den Zaubern einzufügen verstande, mit denen Luft, Licht, Farbung, Nähe und Ferne die ganze sichtbare Welt umweht. Ich habe diese Verbindung von einsichtsvollen Malern oft als das Ziel angestrebt hören, dem ihre Kunst zustrebe. Dennoch ist die gesteigerte Art der Verkörperung nie vollständig da gewesen. Aus dem einfachsten Grunde: sie liegt nicht in der Natur der Sache. Wer z. B. wird einem Meister wie Raphael in Bezug auf Farbenzauber den Platz dicht neben Tizian, Correggio, Murillo, Rembrandt oder Rubens einräumen wollen. Und diese übertreffen, wo sie in Rücksicht auf Farbe den Gipfel erreichen, gerade am letzten Charaktere und Formen, welche die falschen Propheten ganz möchten aus der Kunstsphäre verbannen, um nicht das rühmen zu müssen, was doch von allem gemeinhin als schön Gepriesenen abweicht. Eben durch solche Gestalten jedoch sind jene Meister zwar schlechte Sculptoren im Sinne der Griechen, doch die ausgezeichnetsten Maler geworden.

Wir brauchen aber soweit nicht rückwärts zu gehn, unsere eigene Gegenwart liefert denselben Beweis. Maler, die mit Rembrandt, Correggio, Paolo Veronese wetteifern, mit Tizian und den Spaniern in die Schranken treten können, suchen wir in Düsseldorf, München und selbst in Holland vergebens. Die großen französischen Meister dagegen, die sich gerade von ihrem classischen Theaterwesen losreißen, und mit der Arbeit des Genius mitten in die Natur und das volle Menschenleben hineingreifen, um hier das scheinbar Zufällige in particularen Formen, Situationen, Physiognomien scharf, trefflich in rascher Lebendigkeit zu fassen, — die Franzosen haben eine erneute Ausbildung gewonnen, die in Kraftheit und Reiz, Naturlaut und geistreicher

Berechnung fast diejenigen selber besiegt, die bisher für unüberwindbar erachtet wurden. Und darum allein sind diese Meister zu solcher Höhe gelangt, daß sie sich von dem sogenannten Ideale hinweg stets wieder der Wirklichkeit zugewendet haben, ohne mit der Fülle des Colorits auch die Formenschönheit der Sculptur verbinden zu wollen. Eine Manier, der hauptsächlich nur Künstler nachhängen, die weder hier noch dort das Rechte zu treffen im Stande sind, und nun verzweiflungsvoll hoffen, das große Räthsel zu lösen, wenn sie ihr doppeltes Unvermögen zusammenthun.

Vergleichen wir diesen Erfahrungssatz mit dem Wesen der Malerei selbst, so stellen sich folgende Punkte heraus.

Der Maler vermittelst der Farbe kann seine Gestalten ersteus mit einer ganz anderen Innigkeit beseelen als der Bildhauer. Deßhalb nehmen auch die Italiener der besten Epoche die Schönheit der griechischen Sculptur nicht etwa durchgängig an. Sie entfernen sich von ihr in demselben Grade, in welchem sie den eigentlich malerischen Ausdruck beabsichtigen, und ersetzen durch geistige Schönheit, Farbenbelebung und bewegtere Leidenschaft, was ihnen an sinnlicher Vollendung der Formen abgeht. Wenn nun die stille oder aufgeregte Tiefe des Gemüths der vornehmlichste Inhalt, und damit die seelenmalende Färbung das entsprechendste Darstellungsmittel wird, so sieht sich die Malerei auf diesem Wege weiter noch als bei den Italienern von der Sculptur abwärts nach der entgegenstehenden Seite herübergeführt. Dieß ist in unbefangenster Art z. B. bei den älteren niederländischen Meistern der Fall, die eben aus diesem Grunde, da sie ganz nur die malerische Wirkung anstreben, malerischer verfahren, als viele der gleichzeitigen italienischen Schulen.

Die Farbe aber zweitens ist ebenso das der Gestalt nach **particularisirende** Prinzip. Will die Malerei deßhalb in ihrem selbstständigen Felde die Ausbildung des Colorits verfolgen, so wird sie von Anfang an eine Vorliebe für particulärere Formen haben, als diejenigen Italiener benutzen können, welche die Kunstrichtung der Alten wieder aufleben lassen. Denn

die ſinnliche Schönheit der Sculptur muß jede Eigenthümlichkeit des Charakters und der Geſtalt von ſich abwehren, die nicht unmittelbar mit dem darzuſtellenden allgemeineren Inhalt in Einklang ſteht. Darf doch für eine Portraitbüſte ſelbſt, in der es ſich gleichwohl um vollſtändige Aehnlichkeit handelt, der Bildhauer keineswegs alle Zufälligkeiten der Phyſiognomie verwenden. Er muß ſich im Gegentheil den geiſtig und leiblich ſubſtantielleren Charakter der Züge aufzufaſſen bemühn, und ihn mehr noch gegen das allgemein Menſchliche hin plaſtiſch vereinfachen. Dem Maler iſt dieß in gleichem Maaße nicht mehr erlaubt. Der lebendige Ausdruck individueller Aehnlichkeit, wenn auch nicht in Tenner'ſcher Art, iſt ſein höchſter Sieg. Dieſen gleichſam portraitartigen Grundzug, der überhaupt die geſammte Malerei von der Sculptur unterſcheidet, haben vorzugsweiſe die Deutſchen und Niederländer feſtgehalten, und ſind auch dadurch wiederum maleriſcher geworden. — Es fehlt zwar den Italienern des funfzehnten Jahrhunderts gleichfalls nicht an Charakteren, die unmittelbar aus dem Leben her zum religiöſen Ausdruck gebraucht portraitähnlich vor uns ſtehen. Für Italien aber liegt dieſe Auffaſſung nicht in dem nationalen Prinzip, das alle Stufen und Schulen durchdringt. In dem Kunſtcharakter unſrer Epoche dagegen wurzelt ſie ſo tief und verzweigt ſich ſo mannichfach, daß gerade die Raphaeliſche Schönheit und Michel Angelo's leidenſchaftlich bewegte Plaſtik die frühere Gediegenheit zeitweiſe zerſtören muß, bis Rubens das Verlorene doppelt erſetzt, und die Holländer in ihrer Sphäre die alte Richtung mit allen Vorzügen der neueren Malerei vereinigen.

Dieſe belebte Particulariſation gewährt drittens nun auch die Möglichkeit und Erlaubniß, ſich über einen unberechenbar weiteren Kreis zu verbreiten. Die Formenſchönheit beſchränkt Darf aber der Maler nur erſt unbeſorgt jede Eigenthümlichkeit des innern und äußern Lebens in ſeine Conceptionen hineinziehn, ſo iſt ihm nichts mehr verſchloſſen. Mit ganzer Seele lebt er ſich nun in die verſchiedenartigſten Scenen und Vorfälle, Geſtalten und Färbungen ein, und lauſcht ihnen, je weniger ſie dem

Bildhauer und Idealisten geben wurden, um so mehr ihre geheimsten malerisch reizenden Züge ab. Und nichts scheut er, nichts verschmäht er mehr. Mit keckem Auge fasst er selbst das Häßliche, Rohe und Wilde an, bei dem Andre verletzt wurden vorübergehn, und kein Extrem steht ihm schrecken ein, denn ihm stehn Mittel genug zu Gebote, diese Extreme der schönen Gestalt durch lebendigen Ausdruck, Humor und Macht der Farbe zu neuen Schönheiten wieder umzuschaffen.

In diesen Punkten allein liegt der Entzifferungsgrund für das Factum, daß bei den Niederländern, sobald sie sich selbstständig zu entwickeln beginnen, von Anfang an das Colorit eine Hauptrolle spielt, und mit diesem Vorwalten der Farbe zugleich die breite Emanzipation der Formen und Charaktere, die naturwahre Lebendigkeit des Ausdrucks, die feine Vertheilung und nur durch Gegensätze diese Harmonie sich in stufiger Folge bis zu der Höhe emporbilden, auf welcher Rubens alle Venetianer übertrifft, und die Holländer den ähnlichen Ruhm davon tragen. Wer bei diesen Meistern die Poesie malerischer Schönheit noch vermißt, weil er Rembrandt mit Raphael, Murillo mit Phidias in Eins schmelzen möchte, dem bleibt nichts Anderes übrig, als vorher noch einmal den einfachen Satz zu bedenken, daß wer nach Süden steuern muß, seinen Kiel nicht nach Norden wird richten dürfen.

Durch die veränderte Conception nun wird auch der eigentliche Kern des Inhalts, der zur Darstellung gelangt, anderer Art als bei den Italienern. Sowohl nach Seiten der Religion, als der Natur und des weltlichen Lebens.

Es lassen sich in dieser Rücksicht drei Hauptstufen trennen. Die ursprüngliche Richtung der Teutschen und Niederländer bis zu der Epoche hin, in der italienische Vorbilder sich durcharbeitend geltend machen; die national bereicherte Anwendung zweitens dieser italienischen und antiken Elemente zur glorreichen Zeit der Rubensschen Schule; und endlich das neue Gebiet, welches die holländischen Meister erst für die Malerei mit Erfolg eröffnen.

Die vorläufige Schilderung dieser drei Kreise wird uns den

Weg für das Verständniß des historischen Ganges ebnen, dessen Erörterung sodann den Schluß geben soll.

Was näher den ersten Kreis angeht, so berührt er theilweise noch den Anfang des sechszehnten Jahrhunderts, die Glanzepoche der italienischen Meisterschaft. Den wichtigsten Mittelpunkt bildet die niederländische Schule. Auf sie haben wir deshalb vorzugsweise unser Auge zu lenken. Doch jetzt zur Sache.

Wie Gott beim Gebet, statt auf schöne Worte, nur auf die Inbrunst der Bitte und Heiligkeit des Gemüthes sieht, so gleichsam bemühn sich die deutschen und niederländischen Maler nicht um die vollendete Schönheit der äußeren Formen. Sie sammeln sich zu dem Ausdruck des Herzens und Innern überhaupt. Nur hiedurch sind sie vermögend, die innerlich wirkende Macht der Gegenwart Gottes in seiner Gemeine als Hauptinteresse herauszuheben. Das geistigste Leben nun läßt sich allein im Ausdrucke subjectiver concentrirter Persönlichkeit sichtbar machen. Auf diese vor allem daher wird jetzt der Maler, um seine Aufgabe vollständig zu lösen, die ganze Kraft der Erfindung zu richten haben. Handelt es sich aber um menschliche Religiosität, so ist es das eigenste Gemüth des wirklichen ganzen Menschen und individuellsten Charakters, in welchem sich nun die Vermittlung mit Gott vollbringt. Mit dieser Conversion und Versöhnung, sei sie nun an und für sich, wie in Christus, vorhanden, oder gehe sie erst in Schmerz der Andacht und sinnender Freudigkeit vor sich, haben in der That Arm und Bein, Brust, Leib und Rücken, Gestalt und Antlitz, für sich genommen, wenig zu schaffen. Sehn Sie z. B. in einem echt katholischen Lande dem Messopfer zu: rings umher knieen Handwerker, Bürger, Landvolk, Dirnen und Frauen, Männer und Greise; nicht in schönen Linien phantasievoll gruppirt, nicht in schönem Oval der Köpfe, in freien Schwingungen der Gewänder und edelsten Körperformen, doch versunken in Frömmigkeit, die alle Züge belebt. Solch ein Gesicht hat allerdings noch seinen vielfach besonderen Ausdruck des leicht erregbaren Zorns, der Gutherzigkeit, des redlichen Fleißes, der Scheu, des Mißtrauens: in diesem Augenblicke

aber iſt es der Grundzug des andächtigen Herzens allein, der durch alles hindurchdringt. In dieſem Typus malten die Deutſchen und Niederländer ihre religiöſen Figuren am häufigſten und liebſten.

Auf den erſten Blick ſcheint ihr Geſchäft hiedurch um vieles erleichtert. Beim zweiten jedoch ergiebt ſich das Gegentheil. Der Einklang von Seele und Leib darf nicht vernachläßigt bleiben; es würde ſonſt überhaupt von Kunſt nicht mehr die Rede ſein. Wenn nun die heiligende Verſöhnung in Formen und Zügen ſoll ausgeprägt werden, die nicht an ſich ſelbſt ſchon zu dieſem Ausdrucke ſtimmen, ſo liegt das Innere und Aeußere weit auseinander, und beide dem beginnenden Extreme zum Trotz dennoch in Einheit zu ſetzen, erheiſcht eine Vertiefung der Phantaſie und Virtuoſität, von der die heutige Sucht nach ſelbſtgefälliger Anmuth nicht die leiſeſte Ahnung hat. Die Wirklichkeit freilich arbeitet auch in dieſer Rückſicht dem Maler bedeutend vor. Denn wo die verfälſchende Heuchelei nicht bis zur Meiſterſchaft ſteigt, iſt durchweg ſelbſt bei zufällig widerſtrebenden Formen die Seele mit allen Gliedern und Bewegungen des Körpers in dem durchdringendſten Zuſammenhange, der für den geübten Beobachter wie für die unmittelbare Sympathie auch die geheimſten Regungen ſichtbar macht. Sie brauchen ſich nur einen Tagelöhner vorzuſtellen. Arbeit und Sorge, Kummer und Noth bei wenigen Sonnenblicken des Lebens haben, dem beſonderen Charakter des Mannes nach, allen Zügen ihren täglichen Ausdruck eingegraben, und Sie halten dieß gewöhnte Geſicht keiner anderen Beſeelung fähig. Nun aber plötzlich, in einem Moment, wird der erhabenere Adel der Menſchheit, die zutrauende Liebe auch in dieſem geringen Manne zu freiem Ausbruch erweckt. Figur und Phyſiognomie bleiben dieſelben. Und dennoch, welch einen Glanz gewinnt das Auge, wie ausdrucksvoll öffnet oder ſchließt ſich der Mund, wie bewegt ſich jedes Glied. Kein formenſchönes Gebilde ſteht vor Ihnen, aber der Seelenblick innerer Milde oder Kraft ſchaut unverkennbar mit um ſo mächtigerer Wirkung heraus.

Gerade in dieſem Ineinanderweben des Innern und Aeußern bewährt die Natur eine ſo unübertreffliche Meiſterſchaft, daß der Künſtler alle Energie des Geiſtes und Auges anſpannen muß, um es ihr irgend gleich thun zu können. Ihr Leben umfaßt Form, Farbe, Stellung, Geberde, und bringt dieß Ganze ſelbſt ſeinen einzelnſten Theilen nach in Fluß und Verbindung. Hauptſachlich um dieſer Schwierigkeit willen verkriecht ſich die feuerloſe Blaſſe und lahme Erfindung gar zu gern hinter die Eleganz jener halben Formenſchönheit, die eben nur, weil ſie weder Gehalt noch Leben hat, durch ihre Verſtändlichkeit jedem gefällt, deſſen Anſchauung und Seele ſelber gleich leer ſind. Die älteren Deutſchen und Niederländer aber zeigen das unbefangene Gegentheil gründlicher Fülle und Energie.

Für den religiöſen Ausdruck kommt außerdem noch eine andere wichtige Seite in Betracht. Das Leben Gottes in der Gemeine betrifft, wie ich ſagte, den ganzen Menſchen. In der Geſammtheit ſeiner Exiſtenz nun iſt jedes Individuum eine Totalität auch weltlicher Zuſtände: es hat angeborene Neigungen, es iſt Sohn oder Vater, oder beides zugleich, Schweſter, Mutter, Handwerker, Bürger, Soldat, Fürſt, Handelsmann, Schiffer, ein Kind der Ebene oder des Gebirgs: genug jeder, wie arm er auch ſcheinen möge, umfaßt eine Welt von Verhältniſſen, in denen er ſich ſeinen Gaben und Talenten gemäß thätig und wirkſam, ſchädlich oder nützlich erweiſt. Die religiöſe Converſion, ſoll ſie fruchtbringend ſein, muß nun auch den beſonderen Charakter in allen dieſen Verhältniſſen durchziehn. Am Feiertage der Heiligung ſoll ſich Familien- und Gewerbsleben, Bürgerthum und Fürſtenherrſchaft mit Gottes Willen und Gottes Wegen in Einklang bringen. Dann erſt iſt die Religion wahrhaft lebendig, das Gemüth innig und fromm, und kein bloßer Wortkram. In dieſem echten Sinne laſſen die älteren Niederländer das religiöſe Gemüth ihrer Charaktere erſcheinen, und die Deutſchen, beſonders am Ende des funfzehnten und im Anfang des ſechszehnten Jahrhunderts verfolgen den ähnlichen Weg. Welche nähere Unterſchiede jedoch durch den Katholicismus am

der einen, den beginnenden und sich verbreitenden Protestantismus auf der anderen Seite bedingt sind, werden wir später sehn. Für jetzt will ich nur die wesentliche Abweichung von den Italienern im Allgemeinen angeben.

Sie läßt sich mit wenigen Worten verdeutlichen. Die Italiener sehn weder so innerlich tief auf den Ausdruck des eigensten religiösen Gemüths, noch so umfassend auf den Mitausdruck der sich heiligenden Weltlichkeit ein. Aeußerliche Umgebung aus der Gegenwart des Lebens finden wir zwar genug; mittelalterige Städte, antike Ruinen und sonstige Baulichkeiten; die Costume der Zeit, Portraite bekannter oder unbekannter Personen; weshalb es denn auch an gediegenen Charakteren durchaus nicht gebricht. Doch die kräftigere Bestimmtheit der Individuen kommt hauptsächlich nur in jener Mittelzeit schärfer zum Vorschein, in welcher es sich der plastischen Schönheit gegenüber um christliche Buße und Reinigung handelt. Jemehr dagegen die Phantasie zu jener Freiheit der raphaelischen Epoche vordringt, umsomehr wendet sich die Erfindung auf den plastischen Einklang des Innern mit schönen Körperformen hinüber. Außerdem geben die italienischen Meister des fünfzehnten Jahrhunderts ihren Charakteren einen vorzugsweise nur religiösen Ausdruck, ohne sie in diesem Sinnen und Büßen zugleich als Familienväter oder wackere Streiter für Stadt und Land, als Jünglinge, ehrbare Mütter und Hausfrauen darstellen zu wollen. Wenn sie daher auch, den Niederländern ähnlich, gleichsam die gegenwärtige Gemeinde um sich her, die Andacht der Bürger, Ritter und Fürsten, Mönche und Nonnen portraitiren, so tragen sie dennoch, was diese Gestalten sonst noch im Leben außerhalb der Kirche sind und vollbringen, nicht als nähere Erfüllung in den Ausdruck der religiösen Gemüthsbewegungen, Vorfälle und Thaten hinein.

Diese Bereicherung dagegen, welche nun erst die Situationen dem Beschauer in vertrautere Nähe rückt, fügen die Deutschen und Niederländer mit einer Innigkeit der Treue hinzu, die sich bis auf die umgebende Architektur und Landschaft erstreckt. Dasselbe feiertägliche Gefühl belebt auch den geringfü-

giaſten Gegenſtand. Ein Gefühl, das in ſeiner Tiefe die Liebe für alles Vorhandene und Weltliche bewahrt, obſchon die geſammte Natur und auf ihr alles Menſchliche in ſo frommer Heiligung daſteht, als ob Himmel und Erde in ſtummer Andacht nichts Anderes zu empfinden vermöchten und vollbringen könnten, als die alleinige Ehre und Verehrung Gottes.

Der Vorzug dieſer Frömmigkeit ſchlägt jedoch allzu leicht wieder zum Nachtheil aus. Denn was ſich ſelbſt noch im ſechszehnten Jahrhundert, mit wenigen Ausnahmen, bei den Niederländern, den Oberdeutſchen und Meiſtern am Niederrhein vermiſſen läßt, iſt das Gepräge der frohen Phantaſie und Seligkeit, jener Nachklang der griechiſchen Menſchengötter, der Adel der Bildung, die Freiheit in der Liebe, die ungehemmte Bewegung der Seele wie des Leibes. Ihre Charaktere ſind dem nationalen Leben mit tiefer Wahrheit entnommen. Die Sorge aber um Recht und Verwaltung der Stadt, der Muth bei Vertheidigung der Wälle und Mauern, die Mühen im Innern des Hauſes, die Klugheit in Gewerk und Corporationen geben zwar dem Charakter Ernſt, der Geſinnung Stärke, aber der rechtſchaffenſte und bravſte Menſch kann dabei dennoch, aller Frömmigkeit ohnerachtet, in ſich beſchränkt bleiben. Die italieniſchen Geſtalten feiern mehr oder weniger ſchon vor der Epoche höchſter Vollendung den Sieg geiſtiger und leiblicher Schönheit. Sie erſcheinen phantaſievoll und frei wie der Künſtler, der ſie hervorrief. Die niederländiſchen und deutſchen bleiben in dem Ausdruck tüchtiger mittelalteriger Bürger und Hausfrauen, Richter, Heeranführer ſtehn, wie ſehr ſie auch in ſich ſchauen und in ſtummer Sorge um das Heil ihrer Seele Gott in ihrem Gemüthe ſuchen. So wird uns wohl gut, werkthätig und religiös vor dieſen Bildern zu Muthe, denn wir haben faſt nur gute, kernig fromme Männer und Frauen vor uns; nehmen wir aber die Tiefe des religiöſen Ernſtes und der lebendigen Innigkeit fort, ſo bleiben uns mein zwar ſittlich befriedigende, im Ganzen jedoch oft bornirte, bisweilen ſogar in etwas dummliche Phyſiognomien übrig, die

nichts Großes in sich hegen, und nicht zu allem Außerordentlichen befähigt sind.

Auf der entgegengesetzten Seite treffen wir den Trotz und das Wüthen wider Gott an, das sich nur, wenn eine heitere Phantasie großartig mit dem Häßlichen und Abstoßenden schaltet, zu einem kunstgemäßen Eindruck zu steigern vermag.

Dasselbe gilt für die Auffassung der äußren Umgebungen. Auch in ihr thut sich die gediegene Naturtreue hervor, die Unschuld des Blicks, das Reine im Putze der Natur und des Menschen, die Pracht zu Ehren des Herrn am Tage des Herrn, die klare Sicherheit in Darstellung von Blumen und Kräutern des Feldes, von Bäumen und Bergen, Strömen und Thälern, Städten, Kirchen, Häusern, Trachten und Rüstungen, oder wo diese Sauberkeit und ernste Pracht fehlt, lockt uns doch immer die traulichere Stille, das Heimathliche, Menschenbewohnte und Menschennahe zu sich heran. Nach der Erhebung aber der schöpferischen Phantasie, die sich bei dem eifrigsten Hinblick auf das Verbauene am meisten gerade in glücklicher göttlicher Freiheit übt, suchen wir beinahe durchweg vergebens. Selbst die größeren Meister scheinen von einer fesselnden Ehrfurcht vor den Linien und Charakteren befangen, wie sie dem Blicke in nächsten Kreisen vorliegen, wie Gott sie eben hat werden und bestehen lassen. Auch in dieser Scheu liegt etwas unendlich Rührendes, das bei dem vollständigen Eindringen in das echt Charakteristische doppelt erfreut. Wenn sich aber die Tiefe der Conception verflacht und die Energie der Ausführung abschwächt, so ist nun auch die Gefahr nicht zu entfernen, statt der religiös zur Poesie erhobenen Wirklichkeit nur den Abdruck einer prosaischen Welt vor Augen zu stellen, welche schon an das Spießbürgerliche anstreift; oder die mit dem Alltäglichen allein vertraute Phantasie, will sie aus eigenen Mitteln kräftig gestalten, geräth leichtes in das Phantastische und Bizarre.

Dessen ohnerachtet zieht uns nicht nur die Form gewohnter Wirklichkeit menschlicher an, sondern es ist darin auch von Seiten der Kunst der Fortschritt gethan, daß erst auf dieser Stufe

das Realste und Particulärste selber widerspruchslos in religiös
Weise zur Darstellung gebracht wird. Hiezu gehört ein Gr
des künstlerischen Muthes und christlichen Genius, der den ve
dienten Beifall noch immer nicht findet, weil man von der Schwi
rigkeit der Aufgabe keine genügende Vorstellung hat. In
und für sich schon reinen, schönen und großen Formen d
Göttliche verkörpert zu zeigen, ist ein Sieg, der jeden um
schneller befriedigt, je leichter dieß Uebereinstimmen erkennbar i
Wenn aber der Abgrund, der die Naturdinge und den irdisch
Menschen von dem Geiste Gottes trennt, durch das vermehr
Herbeiziehn individueller Interessen, Gesinnungen und Zustän
stets nur tief und tiefer gegraben wird, dann bedarf es, um di
Kluft auszufüllen, einer Innigkeit der religiösen Seele und u
sprünglichen Phantasie, deren Tiefe allein die Gleichgültigkeit e
klären kann, mit der selbst Künstler heutigen Tages an i
vorübergehn.

Was nun aber in religiösen Scenen als Vorzug gelt
kann, das führt in einem andern Kreise die entgegengesetzten Mä
gel herbei. Ich meine die Stoffe aus der alten Mythologie u
Heroenwelt. Die Italiener erreichen zwar gleichfalls zu R
phael's Zeiten erst die volle Freiheit, welche für diese Gege
stände erforderlich ist; wie weit jedoch stehn die gleichzeitig
Deutschen, selbst Dürer nicht ausgenommen, wenn sie das Aehn
liche wagen, hinter ihren südlichen Nebenbuhlern zurück. I
will nur des schlagenden Beispiels wegen an Lucas Cranach e
innern, der, je weniger er dazu berufen war, um so lieber ei
Venus zu malen unternahm, und immer nur das wohlgetroffe
Portrait der einen oder andern wackren Landsmännin mit etw
schiefstehenden Augen, gesunden runden Lippen, keck aufgewor
nem schnippischen Näschen, breiten Hüften, Ehefrauenleib u
schlimm conditionirten Knieen und Waden zur Schau stellt, wä
rend er es doch in Situationen, die ihm gemäßer sind, zu G
stalten lieblichster Form und Bewegung bringt. In dem G
biete alter Mythologie giebt er Hans Sachsen nichts nach. U
wie soll auch die Phantasie die alten Heroen und Götter wi

vererwecken, wenn ihr die Herrn vom Rath und Gewerk mit Weibern und Töchtern zum beschränkenden Vorbild geworden sind. Dennoch müssen uns die anspruchlose Unbefangenheit, das Heimische, Gesunde und Frohe, oder, wie bei Dürer, die männliche Größe, zwar nicht durchaus befriedigen, doch aber immer wieder versöhnen. Außerdem wenden die Deutschen sich, ehe sie directere Nachahmer werden, solchen Stoffen nur ausnahmsweise, und für ihre Zeit in dem ähnlichen Sinne etwa zu, in welchem die Poesie des eigentlichen Mittelalters die Geschichten des Aeneas und Alexander abenteuerlich umgestaltet. — —

Als die vorzüglichsten Maler einer zweiten Hauptrichtung bezeichnete ich Rubens und seine Schuler. Hier kommt die bisher ausgeschlossene oder wenig wirkende Kenntniß der Alten und Italiener als neubereichernde Grundlage hinzu.

Wenn wir nun aber die bisherige Meisterschaft zum größten Theil nur aus der nationalen Unabhängigkeit der Auffassung herleiteten, so muß das Bestreben, nach Italien hinüber zu schaun und der Kunst dieses Landes sich anzuschmiegen, als ein Irrthum erscheinen, aus dem kein forderliches Resultat hervorgehn kann. Nach einer Seite hin ist dies wirklich der Fall. Viele unter denen, welche, ihrer eigenen Nationalität ungetreu, sich der italienischen Malerei zu Dienst geben, gewähren den trostlosen Anblick, daß sie, sei es nun in religiosen oder weltlich. Stoffen, die heimische Tüchtigkeit verlieren, ohne den fremden Gipfel, nach welchem sie ausreisen, emporzuklimmen. Sie verflachen die Selbstständigkeit nur deshalb zur Nachbildung, weil es ihnen zu eigener Vollendung an Kraft gebricht. Doch zu wie reichhaltigen Vorzügen jene künstlerische Ehrfurcht vor den vorhandenen Gestalten und Charakteren befähigen, wie tief sie das Particulare oder Häßliche durch die religiose Macht der Phantasie, die Liebe der Anschauung, den Ernst, die Innigkeit und Größe des Ausdrucks besiegen mag, der hiedurch erstiegene Höhepunkt bleibt eine einseitige Spitze. Der Gesammtwerth der Malerei ist damit nicht erschöpft, und ihr Reich nur nach begrenzten, wenn auch echt malerischen Seiten vollendet. Epochemachende

Richtungen gehn überhaupt nur für die kurzsichtigen Beurtheiler aus bloßem Irrthume oder zufalliger Lust nach Veränderung hervor. Mag man deshalb dieß Wandern und Lernen, Copiren und Uebertragen der Niederlander noch so viel bedauern und tadeln, als Vorschule betrachtet, welche die Bahn für einen neuen Wetteifer muhsam zu ebnen berufen war, ist auch von diesen Meistern so Manches zu rühmen. Was sie wirklich erreichen, ist oft freilich gering, was aber nach ihnen Rubens, van Dyck und Andere in's Ausland treibt, das findet sowohl in der innern Natur als im historischen Verlaufe der Malerei seinen letzten Grund.

Ich will mich näher erklären. Den allgemeinen Charakter antiker und christlicher Kunst habe ich anfangs gleich in Bezug auf die formenschöne Plastik und die particulären aber innerlich beseelteren Außengestalten der Malerei angeführt. Indem nun der Maler äußere Erscheinung und inneres Gemüth als gedoppelten Inhalt für Farbe und Gestalt vor sich hat, so darf er zwar keines dieser Elemente schlechthin unberücksichtigt lassen, er kann aber das eine oder andere vorzugsweise zum bestimmenden Mittelpunkt machen, ohne dadurch die Grenzen seiner Kunst zu sehr zu verengen. Die Malerei muß sogar diese Richtungen trennen, wenn sich ihr ganzer Reichthum entwickeln soll. Daher sucht sie denn einerseits auch den geistigen Ausdruck mit der leiblichen Schonheit zu verweben, und dasselbe Prinzip auf Gruppirung, Licht und Schatten, Art der Beleuchtung u. s. f. auszudehnen. In diesem Falle bildet sie sich nicht im Gegensatze der alten Kunst, sondern strebt mit derselben Hand in Hand zu bleiben. Sie darf aber umgekehrt auch den unabhängigen Weg verfolgen, der von der Antike direct hinwegleukt, in so fern die Vertiefung der Seele, die breitere Particularität der Charaktere und Formen das Hauptelement werden, in welchem allein sich der Maler bewegen mag. Das Erstere thaten, im Großen und Ganzen, die Italiener, das Letztere die Deutschen und Niederländer in ihrer bisher betrachteten Selbstständigkeit.

Dem reichsten Culminationspunkte aber führt eine Vollen-

dung zu, welche nicht ausschließlich nur eines dieser relativ besondren Gebiete, sondern deren wechselseitiges Vermitteln zu ihrer vollern Basis erhält.

Wie dürfen wir jedoch solcher Einigung das Wort reden, nachdem wir kaum erst behauptet haben, die idealere Körperform sei mit allen übrigen der Malerei vorzugsweise angehörigen Sphären nicht leiblich vereinbar. Der scheinbare Widerspruch löst sich sogleich, wenn wir hinzufügen, daß es sich bei dieser Ergänzung um die ideale Schönheit der Gestalt als solcher auch keineswegs handle. Es bleiben noch vielfach andere Seiten in Frage, nach denen die Italiener den Niederländern vorausgeeilt waren: der göttertrebe Blick auf antike Mythen, Sagen und Helden; die selbst in kirchlichen Stoffen befriedigte Lust an lieblichen Reizen, an Heiterkeit und Pracht; das Studium nicht des religiösen Gemüths allein, sondern der menschlichen Glieder, Sehnen und Muskeln; die Freude am Nackten; der Ausdruck der ganzen Seele im ganzen durch sie belebten Körper; der Athem der Natur und des Geistes zugleich; die schöne Harmonie in gruppirender Ausfüllung der Räume; die Freiheit der Stellungen, Bewegungen und Geberden; der wirksame Schein der Beleuchtung und Luftperspective; das bestimmte Ausführen nach gründlichem Studium; mit einem Worte, die volle Liebe für alle Sinnenseiten der echten Kunst. Dies Versäumte vollständig nachzuholen, dies von Fremden so schon Geleistete durch sie nun selber erreichen zu lernen, ist das Ziel, auf welches die niederländischen Nachahmer des Raphael, Michel Angelo, Correggio, Titian losgehn, um dadurch die Späteren zu befähigen, mit Paul Veronese den Kampf nicht zu scheun, und Caravaggio wie die ganze Schule der Carracci zu übertreffen. Jemehr aber die ersten Versuche nur im Nachbilden bestehn, und die eigene Nationalität entweder verläugnen, oder am unrechten Platze geltend machen, um desto freier müssen die nachfolgenden großen Meister auffassen, und nur das Zusammengehörige verschmelzen. Sie müssen die italienischen Conceptionen in so reproducirender Weise in sich hineinziehn, daß der niederländische Grundtypus ungeschwächt seine Kraft bewahrt, und

obschon zu einem universelleren Ganzen bereichert, doch nichts
dem malerischen Charakter aufgiebt, dessen Princip wir g
Anfangs festgestellt haben. Am deutlichsten läßt sich das V
dieser umprägenden Aufnahme dahin beschränken: die Nieder
der, soll keiner ihrer ursprünglichen Vorzüge eingebüßt wer
dürfen sich der italienischen Schönheit nur in soweit bemeis
als die besten Italiener sich die Form der Antike, ohne den
rui christlicher Malerei zu gefährden, selbstständig einverlei
Ließ erfordert einen Genius seltenster Art. An Kenntnissen
für fremde Nationalitäten bildsam geöffnet, und doch selber
tional und charakterfest; rastlos und feurig im Ergreifen,
im Verwenden; rings umherschauend und lernend, und doch
nie verfliegender Phantasie, und von selbstschaffendem Geiste.
bens allein hat auf diesem Gipfel so festen Fuß gefaßt, daß
auch ihm allein der Vorrang und Ruhm gebührt, die nich
Gestalt innerhalb der gesammten Malerei geworden zu
Denn abgesehn von dem weiten Kreise seiner Schüler, und
jahrhundertlangen Nachwirkung seiner praktischen Meisterse
hat er durch die Universalität seiner Anschauung, die Frei
Macht und umfassende Mannichfaltigkeit seiner Erfindung in
allein schon eine ganze Geschichte der Kunst concentrirt, die
zweiten Male in gleich energischem Reichthum kaum je w
hervortreten kann.

Zwanzigste Vorlesung.

In einem dritten Hauptkreise endlich thut sich ein letztes Gebiet auf, für das die Italiener kein erfolgreiches Vorbild mehr liefern konnen, indem sie die ähnliche Sphäre sich weder dauernd zum Stoff nehmen, noch sie mit gleicher Meisterschaft zu behandeln verstehn. Hier sind es die Holländer, welche in neuem Selbstgefühl ihre nationale Anschauungsweise ebenso unabhängig von den Alten ausbilden, als die van Eyck's, Lucas von Leyden und Quintin Messys, und wenn sie sich zur Nachahmung der Italiener verleiten lassen, der gerechten Kunststrafe für diese Untreue nicht entgehn.

Die römisch katholische Malerei ist ihrem Prinzipe nach kirchlich, oder doch wenigstens in Betreff auf die Wahl ihres Inhalts, mit Ausnahme von Portraiten, antiken Mythen und in seltenen Fällen von Scenen der vaterländischen Geschichte, hauptsächlich der Religion zugewendet. In das Weltleben ganz sich einzubürgern, ohne dasselbe der Kirche wieder zur Heiligung zuzuführen, liegt nicht ursprünglich in der echt katholischen Anschauung. Wie Gott Herr der Welt ist, soll auch der Kirche die Herrschaft bleiben über alles Weltliche, das von ihr erst Gültigkeit erlangt, wenn sie es als Kirche ausdrücklich gesegnet hat. Ein Grund mehr für die Italiener, sich früh schon den Alten anzuschließen, und durch sie um so schneller sich zu rein künstlerischer Phantasie zu befreien. Die vollendete Malerei muß wie im Weltlichen, so auch im Religiosen, ohne es zu profaniren, profan sein. Der Maler darf in seinem Bereich nur den Ge-

nius der Kunst sich zur Richtschnur nehmen: er kann nur dem eige
nen Auge traun, der Stimme seiner eignen Begeisterung lau
schen, statt religiosen Zwecken zu dienen, und der alleinigen Au
torität der Kirche unterworfen zu sein. Zu dieser menschliche
Freiheit sind die Italiener wahrhaft erst durch das Wiederauf
leben der alten Kunst hingedrungen. Und sie haben sich de
Kunst mit um so vollerer Theilnahme gewidmet, je enger für sie da
freie Schaffen auf die Befriedigung in dem Glanze der Schön
heit und der nach ihr sich bildenden Liberalität des äußeren Le
bens beschränkt war. In kirchlichen Dingen bleibt für die ro
manischen Völker der Stuhl Petri der Felsen, gegen welchen di
wechselnde Fluth menschlicher Gesinnung und Leidenschaft wol
stürmend heranwogt, doch letztlich stets wieder machtlos an ihn
zerschellt. Jemehr nun aber in der religiosen Sphäre di
Kunst allein den Italienern das Reich der Freiheit eröffnet, un
desto unermüdeter concentrirt sich die Malerei vor allem an
dieß Gebiet. Denn nur sie kann die Befreiung am vielseitigste
zu Stande bringen, indem sie das Innre und Innigste im Na
turschein seiner ganzen sinnlichen Gegenwart dem Gemüth wi
der Anschauung gleichmäßig darbietet. Nach beiden Seiten er
löst sie dadurch, wie schon oben (S. 209) bemerkt ist, von de
barbarischen Forderung der Kirche, unmittelbar in an und für sich
gehaltlosen Dingen, in Splittern und Spähnen, Gerippen und
Schädeln, handwerksmäßig geschnitzten, beperlten Puppen, in
Wachsgesichtern mit Haaren aus Hanf und glitzerndem Flitter
prunk geschmacklos umhängt, und in Aeußerlichkeiten derselben
Art das Christuskind, die Mutter Gottes, die Apostel und Hei
ligen verehren zu sollen. Die Fülle des Glaubens kann in ih
rer Inbrunst über die Außengestalt hinwegsehn, und thut es
wirklich. Soll aber das Heiligste sichtlich vor Augen stehn, dann
muß es eine dem göttlichen Inhalt gemäße Erscheinung erhal
ten; der Geist der Andacht muß nicht nur in dem gläubigen
Herzen wohnen, sondern den Gestalten selbst eingehaucht sein
sie geformt, belebt und durchdrungen haben. Dann allein ist
der Anschauung kein Zwang mehr angethan. Ihr Gegenstan

erhält in Form, Seele und Ausdruck vollständig das, was er ſein und geben ſoll. Die Schönheit, welche die maleriſche Phantaſie ins Leben ruft, iſt dann auch zwar ein Wunder, ein Wunder der Kunſt jedoch, an das zu glauben kein Befehl mehr ausreicht; ein Wunder menſchlicher Freiheit, die Leib und Seele, Himmliſches und Irdiſches begeiſternd verknüpft, und was ſie frei geſchaffen, auch dem freien Genuß und Urtheil anheimſtellt. Und wie voll, wie ſüß befriedigend iſt der Kunſtglaube, den ſie erheiſcht; der verſöhnende Glaube, das Vergangene ſei nicht für immer verſchwunden, das Zukünftige den Sinnen gegenwärtig, das Unſichtbare mache ſich ſichtbar, und für Gott und ſeine Heerſcharen, für Chriſtus und alle Heilige kommen nicht nur die menſchliche Geſtalt, das menſchliche Antlitz überhaupt, ſondern die Phyſiognomien der eigenen Nation und eigenen Zeit die genugendſten Formen und Züge leihn. —

Aller Freiheit der Phantaſie ohnerachtet ſind aber ſelbſt in dieſem Falle die Charaktere, die landſchaftliche Natur, die äußere Umgebung, wenn auch im Zwecke und Sinne der Kunſt, doch immer nur, ſtatt ihrer ſelbſt wegen dazuſtehn, für religiös heilige Scenen verwendet. Auf das religiöſe Bereich jedoch kann ſich die Malerei weder der Conception noch dem Inhalte nach letztlich beſchränken. Sonſt wurde dem eigentlichen Intereſſe für die weltlichen Erſcheinungen als ſolchen der innerſte Kern freier Liebe geraubt oder noch nicht vergönnt ſein. Alles und Jedes bliebe vielmehr mit einem andern Gebiete, der Religion, verwebt und würde nur in dieſer Auffaſſung dargeſtellt. Die Malerei deshalb hat es auch im Chriſtenthum nicht nur mit der Zurückführung alles Menſchlichen auf Gott, die Heiligen und Frommen zu thun, ſondern ihr iſt das unverrückbare Kunſtrecht zugetheilt, ſich außer in Chriſtus und die heidniſchen Götter, oder in das Heroenthum und die religiöſe Weihe und Pilgerſchaft, auch in jeden ſcheinbar noch ſo particulären menſchlichen Lebenskreis und die vereinzelteſten Naturſcenen hineinzuleben, um deren eigenthümlichen Charakter und Inhalt kunſtbeſeelt aufzunehmen. Dieß Recht erſtreckt ſich ſo weit, als der innere Gehalt des menſch-

lichen Daſeins und der Natur ſichtbar heraustritt, und Auge und Geiſt die hieraus entſprungenen Situationen in freier Kunſtheilnahme mit ungehinderter Liebe ergreifen mögen. — In dem geſchichtlichen Verlauf aber kann dieſe Auffaſſung dann erſt zur epochemachenden Grundlage werden, wenn auch die Kirche ihrerſeits den übrigen Sphären ein ſelbſtſtändiges Recht eigner Entwicklung und unabhängiger Schönheit zuerkennt. Dann zuerſt wird ſich der ganze Menſch, abgeſehn von Religion und Kirche, mit ungetheilter Kraft in dem heimiſch finden, was er bisher in Andacht verſenkte, und ſtellt es beruhigt auch durch die bildende Kunſt als eine Welt vor ſich hin, welche nicht vor ihm allein, ſondern vor Gott auch wohlgefällig iſt. Dieſer von Jugend auf gerechtfertigte Glaube macht den Hintergrund aus, der für die Hinwendung auf dieſen Kreis die frohe Sicherheit weckt und lebendig erhält. Wie denn in proteſtantiſchen Landen auch nicht den ganzen lieben Tag und die ganze liebe Woche hindurch die Kirchenglocken zu läuten brauchen, und nirgend auf Brücken, Märkten, Landſtraßen Heiligenbilder und Kreuze ſtehen, vor denen das Kreuz zu ſchlagen iſt, und doch Jedermann von Hauſe aus weiß, er bringe in dauernd weltlicher Thätigkeit dem Heil ſeiner Seele nicht nur keinen Schaden, ſondern ein Förderniß, ſo lange er reinen Herzens bleibt und Gott im Innerſten der Bruſt die Ehre giebt. Deshalb hat denn auch die aus der Reformation neu hervorgegangene Weltanſchauung erſt der Landſchaftsmalerei ſowie der Darſtellung jeder Art weltlicher Zuſtände und Vorfälle in dem Sinne Bahn gebrochen, daß ſich das künſtleriſche Gemüth in voller Lebendigkeit auf die Liebe für rein menſchliche und landſchaftliche Situationen mit Ernſt oder heiterm Humor begrenzt, ohne die Forderung zu ſtellen, dergleichen vorübereilende Auftritte, um maleriſch ſchön zu ſein, müßten religiös gefaßt, oder zu idealen Formen umgeprägt werden.

Unter den Italienern ſind zwar berühmte Landſchaftsmaler ebenfalls aufgetreten, und einige Künſtler haben ſich auch zu dem Genre hinübergekehrt, wie es auf beſtimmten Entwicklungsſtufen durchweg geſchehen wird. Dennoch ſind dieß bei den Italienern

und gleichzeitigen Spaniern mehr nur Ausnahmen einer weltlichen Malerei neben einer ihrem Grundcharakter nach religiösen. Die spätere holländische Schule dagegen findet erst in jener protestantischen Sinnesart ihren Ursprung, und hat dieselbe dauernd als das Prinzip behalten, das ihre ganze Auffassungsweise bestimmt. Wir sehen daher die religiösen Stoffe entweder bei Seite gesetzt, oder, wenn sie noch wieder auftauchen, sind auch sie gemeinmäßiger aufgefaßt. Das Hauptgebiet aber liefern die landschaftliche Natur und das vorhandene Leben des Tags. Schon die älteren Deutschen und Niederländer bereiteten diese Stufe vor, indem sie den weltlichen Inhalt und die äußere Gestalt der Gegenwart vollständiger als irgend ein Italiener in den Ausdruck der Andacht hineinzogen. Wandelt sich nun die religiöse Conception in die unbefangene Vorliebe für die bunten Erscheinungen der heimischen Natur, des Stadt- und Dorflebens, des nationalen Wirkens und Treibens zu Wasser und Lande um, so wird es eben dieser weltliche Kreis selber, der das alleinige Interesse in Anspruch nimmt, und den sachlichen Kern für die Kunstwerke abgiebt.

Die Aufgaben, welche durch diesen neuen Inhalt dem Maler gestellt sind, fordern zu ihrer genügenden Lösung eine ebenso seltene Genialität als die meisten der bisher betrachteten Stufen. Bei Ereignissen der Religion, Mythologie oder Geschichte, bei menschlich wichtigen Auftritten überhaupt, wie bei sogenannten schönen Aussichten, ja selbst bei Portraiten hervorragender Individuen hat die dargebotene Situation einerseits für sich selbst schon ein wesentliches Interesse, andererseits verschafft sie die günstige Gelegenheit, in Ausdruck, Gestalt und jeder anderen Rücksicht das Große und Tiefe oder Liebliche und Anmuthige im Aeußern und Inneren auszubilden. Der Gegenstand als solcher schon unterstützt und hebt den Künstler auch dann noch, wenn dieser nicht alles zu erschöpfen vermag, was in dem gewählten Objecte liegt. Anders verhält es sich mit Landschaften z. B., die äußerlich genommen uns nichts vor Augen stellen, als einen kahlen Küstenstrich mit heranplatschernden Wellen, einen Meeres-

ſtreifen mit wenigen Schiffen und Nachen, einen Blick durch Baumgruppen, oder auf ein einſames Dorf, einen Waſſerſturz mit Fichten und Tannen, und ähnliches mehr. Die gleichen Gegenden würden in der Wirklichkeit denen kaum einen flüchtigen Blick abnöthigen, die in der Schweiz, am Comerſee, in Neapel, Tivoli ſich vom höchſten Entzücken hinreißen laſſen. Ganz derſelbe Fall tritt oft noch in verſtärktem Grade bei Scenen ein, die als Portraite des Alltagslebens erſcheinen können. Eine Köchin, die einen Hahn rupft, ein Fuhrmann, der ſeinen müden Gaul tränkt, eine Frau, die belauſcht von ihrem eiferſüchtigen Ehemann Briefe und vielleicht Liebesbriefe ſchreibt, ſolcherlei Situationen nehmen im gewöhnlichen Leben ſelbſt unſer ausſchließliches Intereſſe ebenſowenig in Anſpruch, als durcheinander geworfene Kohlköpfe, Zwiebeln, Rüben, oder ein aufgehängter Haſe, zu dem eine Katze ſich leiſe heranſchleicht. Bei dieſer angeblichen Armuth des Stoffs muß nun die künſtleriſche Behandlung ihr Beſtes thun, um von Seiten der Phantaſie in der Auffaſſung, von Seiten der Kunſt in der Charakteriſtik, Belebung und Farbe den ſcheinbar fehlenden poetiſchen Gehalt herbei zu bringen, und ihn durch die innere Harmonie und befriedigende Totalität der Darſtellung zum Kunſtwerke zu erheben. Die Meiſter dieſes Kreiſes mußten deshalb in ihrer Sphäre ganz ebenſo in die Tiefe gehn, als diejenigen, welche religiöſe Stoffe vorzogen. Der Inhalt allein hat ſich für die gleiche Vertiefung verändert.

Dieß iſt ein wichtiger Punkt, an dem wir nicht achtlos dürfen vorüberſchreiten.

Bei den früheren Deutſchen und Niederländern ſehn wir den totalen Menſchen, in aller portraitartigen Beſonderheit ſeiner Empfindungen und Intereſſen, ſeiner Züge, Geſtalt und Umgebung auf das Leben in Gott und der Kirche zurückgeführt. Der Ausdruck dieſer religiöſen Durchdringung macht hier, maleriſch aufgefaßt und künſtleriſch verarbeitet, die ſubſtantiellere Seele und den Mittelpunkt aus, der alles Einzelne trägt, einigt und in ſich ſelber gehaltreich erſcheinen läßt.

Die nächſte Folge, wenn dieſe Weihe verſchwindet, beſteht

einfach darin, daß ſich nun das bisher von dem gleichen Ausdruck Zuſammengehaltene nach allen Seiten hin verſtreut und zerſplittert, um ſich der künſtleriſchen Conception in ſeinem eigenen, weltlichen Charakter und Daſein darzubieten. Je weiter der religiöſe Sinn von dergleichen Gegenſtänden ihrer Natur nach abſteht, oder ſich in ihnen wiederzuſpiegeln den Trieb verloren hat, je freier läßt er ſie für ſich ſelber gewähren und gelten. Je mehr ſie ſich aber bis zu Tellern und Gläſern, todtem Geflügel, Muſcheln, Auſternſchaalen, Fiſchblaſen, geſchlachtetem Vieh, Gemüſekörben und Martinsgänſen vereinzeln, um ſo eifriger hat ſich der Maler nach anderen Grundlagen umzuſehn, aus denen ſelbſt die eigenthümlichſten Erſcheinungen in Natur und Wirklichkeit ihre weſentliche Bedeutung erhalten.

Als ſolch eine neue Baſis will ich hier nur für das Landſchaftliche, für Blumen, Früchte und ſonſtige Gewächſe, für Thiere, für die leibliche Seite des menſchlichen Körpers und anderweitige Stoffe theils die Lebendigkeit des Naturorganismus, theils die allgemein menſchlichen und näher die beſonderen nationalen Grundzüge hervorheben. Dieſelben Elemente dürfen zwar bei religiöſen Gegenſtänden gleichfalls nicht ausbleiben. Sie brauchen ſich aber, inſofern der religiöſe Ausdruck die Geſtalten noch zu einer anderweitigen Tiefe beſeelt, nicht in ſo durchgängiger Wirkſamkeit geltend zu machen, als auf der jetzigen Stufe, die weder religiös noch heroiſch ſein will.

Bei der für dieſes Feld paſſendſten Auffaſſung liegt nun die Schönheit und Poeſie am wenigſten in dem antiken Ideal und der läuternden Freiheit der italieniſchen Phantaſie. Deshalb entwickelt ſich, der ſchon vollbrachten Einigung mit der italieniſchen Kunſt gegenüber, bei den proteſtantiſchen Holländern wiederum eine dieſer Formenſchönheit noch entgegengeſetztere und doch in ihrer Geſammtrichtung echte Anſchauungsweiſe.

Denn das Ideal der Form entſpringt, wie wir ſahn, in der Wirklichkeit und Kunſt nur aus jener unterſchiedsloſen Verſchmelzung des in Gehalt und Form Normalen mit der verlebendigenden innern und äußern Individualität der Erſcheinung, deren

eigenthümliche Beſonderheit gelind in ſo weit abgeſtreift iſt, als ſie dadurch befähigt wird, ſich dem Geſetzmäßigen und Allgemeinen, ohne deſſen Klarheit zu trüben, zu reinſter Harmonie einzuſchmiegen.

In unſerem jetzigen Gebiet nun hat die Malerei es nicht etwa mit Situationen, Empfindungen, Charakteren und Geſtalten zu thun, die mit den Hauptzügen des allgemeinen Naturorganismus und nationalen Charakters in ideale Zuſammenſtimmung zu bringen ſind. Es handelt ſich im Gegentheil um das Particulariſte und Einzelnſte in Naturobjecten und menſchlichen Zuſtänden. Dieß Singulare aber löſt ſich in ſeiner Eigenthümlichkeit oft genug zu ſelbſtſtändiger Form von dieſen weſentlichen Grundlagen los, aus denen es gleichwohl ſeinen tieferen Urſprung nimmt. Und ſolcher Trennung zum Trotz dennoch die lebendige Einheit beider zu Stande zu bringen, ohne irgend der ſpecielleren Charakteriſtik Abbruch zu thun, die Löſung dieſer Aufgabe ſetzt eine Tiefe der Conception und praktiſchen Meiſterſchaft voraus, die nur den größten Künſtlern gegeben iſt. Conventionelle Auffaſſungsweiſen und oberflächliches Eingehen vermögen in dieſer Sphäre das Echte in keiner einzigen Rückſicht zu treffen.

Nun finden ſich zwar Landſchaften und ſonſtige Naturgegenſtände genug, von denen wir in der Wirklichkeit ſelber ſchon zugeſtehn, daß ſie in ihrem Kreiſe dem höchſten Ideal entſprechen. Was aber bei dieſer geprieſenen Schönheit am meiſten zu kurz kommt, iſt nach Seiten der Form die lebendige Ausbildung der ſpeciellen Geſtalt in ihrem flüchtigſten Farbenſcheine und Lichtſpiel; nach Seiten der menſchennahen Naturſeele das Heimiſche, Trauliche ganz abgeſchloſſener Oertlichkeiten, überhaupt das Intereſſe für jeden verborgenen Zug, jede eigenthümliche Stimmung in Temperatur, Tageszeit, Witterung, für jedes geheime Lebenszeichen, das die Natur in allen ihren Zuſtänden nur dem Kundigſten in tauſendgeſtaltigem Wechſel giebt. Gerade um dieſes Intereſſe jedoch iſt es auf unſrer Stufe zu thun. Und wie ſich die Innigkeit des Gemüths tiefer durch die Phyſiognomien particulärer Charaktere ausdrücken läßt, ſo auch die athmende Na-

turſeele in jenen Localen, deren Formenſchönheit nicht ſchon für ſich genügt. Dieß Leben, dieſe Beſeelung, innerſt vom Künſtler ſelber durchſchaut, durchfühlt und in geiſtigem Naturreben wiedergeſchaffen, macht dann die Schönheit und Poeſie. Er faßt ſie da am durchdringendſten, wo ſie am ſiegreichſten waltet, wo ihre beſeelende Macht durch das entfeſſelte Spiel zufälliger Formen und Farbungen dennoch hindurchwaltet, dem beſondern Ort, der ſpecifiſchen Geſtalt jedes Hügels und Baums, jedes Wolkenzuges und Lichtblicks ein launenhaft Recht läßt, und doch alles zu einem Leben und Athemzug einigt. Vermag es hierin der Maler ihr gleichzuthun, dann iſt auch ihm der gleiche Triumph gewiß. Dann in ſeinem Bilde fühlt und der Luftbauch des Meeres, der Wald, der Wieſengrund duftet, die Kiefernadeln rauſchen, die Quellen rieſeln, die Waſſerſtürze brauſen, es flüſtert das Laub, die wetterfeſten Berge ſtehn uralt da, und alles lebt, wie es vor ihm und in ihm lebendig war. Durch dieſes Streben allein ward ſelbſt unter den Italienern Salvator Roſa groß, und Claude Lorrain würde groß geblieben ſein, wenn er die gleiche Vertiefung nicht mit jenem conventionellen Idealiſiren hätte vertauſchen wollen, das letztlich nur dem Laien ſchmeichelt, weil es ihn das nicht vermiſſen läßt, wofür er Blick und Gemüth zu bilden ſo ungern lernt.

Auch Gudin und Bleuchen, zwei Landſchafter erſten Ranges, ſuchten ſelbſt in Gegenden von Neapel nicht nach den ſogenannt ſchönen Ausſichten. Sie nahmen mit Vorliebe Blicke und Situationen heraus, in welchen ſich die ſpeciellere Naturphyſiognomie nicht durch ideale Linien und Formen, ſondern durch eigenthümliche Charakteriſtik und Lebendigkeit anziehend erweiſt. Auf dieſem Wege würden die Franzoſen überhaupt das Größte erreichen, wenn es ihnen gegeben wäre, mit der langſam aber tiefdringenden Wirkung zufrieden zu ſein, ſtatt ſich in eigner Verwegenheit durch ihr thörichtes Publicum verführen zu laſſen, mehr und mehr nur in ſteigendem Ueberbieten den äußerlich ſchlagenden Effect im Auge zu haben. Wie groß aber dennoch ſtehn ihre Werke neben ſo vielen deutſchen, und namentlich Düſſel-

dorfischen Landschaften vom Rhein und der Eifel, in denen bei allem Schein der Wahrheit und Treue doch der Charakter und Athemzug lebendiger Natur durchgehends erloschen ist. Selbst derer zu geschweigen, die freilich Gebirgslinien geben, aber ohne eigentliche Berge; Seespiegel, Flüsse und Meer ohne Wasserelement; Sonne ohne das wirklich wärmende Licht; Tagesscenen ohne Tageszeit; Clima ohne Witterung; Luft ohne Luft, und nichts in seinem eigenen Dasein und Leben.

Für die anderweitigen Auftritte aus dem ehrbar stillen oder in Larm und Lust aufjauchzenden Volksleben ist das ähnliche Princip von Hause aus einleuchtender.

Denn wird nun einmal das Tägliche zum Inhalt, und die gegenwärtige Wirklichkeit zur durchgreifenden Norm genommen, so ist damit schon jene Erhebung und Reinigung abgeschnitten, durch welche die alte Plastik und raphaelische Epoche zu ihrer, wenn auch nicht übertägigen, doch aber außergewöhnlichen Formenschönheit hindurchgedrungen sind. Scheunen, Hütten, Bauhäuser, Webezimmer und Küchen lassen sich nicht, wenn sie Hauer, Schenken und Küchen bleiben sollen, zu Palästen und Kirchen umwandeln, und Bauern, Trunkene, Zahnbrecher, Marktschreier, Soldaten, Ruhrleute, scheuernde Mägde, Nähterinnen und holländische Hausfrauen dürfen nicht die Gestalt des Nestor und Achill, der Penelope und Nausicaa, oder den Ausdruck der Madonna, Catharina, des Petrus, Paulus und Hieronymus haben. Die Anschauungsweise der holländischen Meister steht auch in dieser Rücksicht so vollständig an ihrem Platze, daß sie durch italienische Einflüsse um soviel gerade an Gediegenheit verliert, als sie der Correction durch Griechenland und Rom, die antike Sculptur und katholische Kirche in keiner Rücksicht bedürftig wird.

Was die Holländer auszeichnet, ist eben die freie, selbstständige Nationalität nach der religiösen wie nach der politischen Seite hin. Ruhige Bewohner dicht aneinander gedrängter Ortschaften und Städte, voll Muth, besonnener Ausdauer und bewährter Kraft, haben sie, ein Volk nicht von Bauern und Grafen, Baronen, Herzogen und Rittern, sondern vorzugs-

weiſe von fleißigen tapferen Bürgern, das Joch der ſpaniſchen Herrſchaft abgeworfen und den Gewiſſenszwang des Katholicismus gebrochen. Dieſer rechtliche Bürgerſinn, dieſe Kühnheit zur See wie auf dem fruchtbaren Küſtenſtreifen, den ſie dem Meere abgerungen, und immer von Neuem gegen den Andrang der Wellen vertheidigen müſſen, dieſer ununterbrochen betriebige Fleiß, ſtill aber förderſam und belohnend, dieſer Ernſt feſter Ordnung, ſolider Sitte und ehrbarer, ja ſelbſt verſteifender Höflichkeit, dieſe häusliche Ruhe nach Innen und Außen, dieſe Liebe für ihr ebenes, wieſengrünes, viehreiches Heimathland, durchſchnitten überall von ſpiegelglatten Kanälen, von luſtigen Terſen und reinlich blanken Städten überſäet, und auf dieſem befreiten Boden die dankbare Erinnerung an die Begebniſſe, Männer und Thaten, durch welche die Freiheit erfochten oder befeſtigt ward — dieſe Grundzüge ſind die nationale Subſtanz, aus der ſich ein großer Theil holländiſcher Meiſterwerke herverbildet, und keinen Charakter, keinen Zuſtand darſtellt, der nicht von dieſer vaterländiſchen Seele durchdrungen wäre. Denn auch die Natur mit ihren Wäldern und Wieſen, Weiden und Strömen und dem halbverſchleierten Himmel darüber hat hier, rings bebaut, zu Gebrauch und Genuß umgeſchaffen und ſorglich gepflegt, mehr als irgendwo ein vermenſchlichtes Anſehn. So ſtellen ſie auch zu Blumenſtücken die ſchönſten Pflanzen in Vaſen und Gläſer zuſammen, oder binden das edelſte Obſt, Gräſer, Aehren, Mohn, Artiſchocken und Erbſen zu reichen Guirlanden, nicht aus Freude allein an der Pracht der Natur, die alles zu ſtrotzender Reife bringt, ſondern als Ehrenbeweis zugleich menſchlicher Cultur, die dem Boden durch Klugheit und Fleiß ſolchen Reichthum von Narciſſen, Primeln, Auriceln, Hyazinthen, Roſen, Tulipanen und Nelken, Quitten, Feigen, Pfirſchen, Pflaumen und Aepfeln jeglicher Art zu entlocken weiß. Denn ſchon zu dieſer Zeit ſind die Holländer große Blumenliebhaber und geſchickte Gärtner. Und mehr noch geht durch die Stillleben ein durchweg menſchlicher Zug von Häuslichkeit und Befriedigung. Die Künſtler ſelbſt ſind ſolche Patrioten, daß ſie allem, was ſie uns bieten, eine

holländiſche Geſtalt ertheilen, und einen heimiſchen Geiſt einhauchen.

Die Zuſtände, welche ſie nach dieſer Seite hin ſchildern, ſind alle durch menſchlich freie Thätigkeit wohlbedächtig erworben und weitergebildet. Blickt nun aus ihrer Darſtellung nur der nüchterne Ernſt, wenn auch tüchtig und brav heraus, ſo können ſie allerdings leicht an's Proſaiſche ſtreifen. Doch auch gegen dieſe Gefahr liegt ein Rettungsmittel in dem eigenen Volkscharakter. Das Princip der bürgerlichen, religiöſen, politiſchen Freiheit. Die Italiener in den ſchönſten Tagen ihrer Kunſt ſind wahrhaft frei nur im Bereiche der Phantaſie. Die proteſtantiſchen Holländer in der geſammten Totalität ihres Lebens. Dieſe geſicherte Unabhängigkeit läßt nun auch die ganze Welt ſichtbarer Erſcheinungen ihrerſeits gewähren. Der freie Nationalſinn theilt jedem Objecte unbefangen dieſelbe freie Exiſtenz zu, die er für ſich in Anſpruch nimmt. Und doch ſteht dem Holländer die Außenwelt näher als irgend wem. Die Natur vor allem hat er ſich muthig erkämpft; ſie iſt ſein, ein Werk und Lohn zugleich ſeiner Freiheit, ein Gegenſtand ſeiner Liebe, ein Genuß ſeinem Auge, ein Stolz ſeinem Gemüth. Da geht er nun auf jeden Charakterzug ihrer Geſtalt, ihrer Farbe ein, jeder verändernde Lichtblick wird ihm wichtig, jeden Schein und Wiederſchein lebt er mit; er will die Natur nach allen Seiten verſtehen, denn er liebt ſie nach jeder Seite ihres Daſeins. Das Kleinſte iſt ihm groß und das Vergänglichſte erhaltungswerth. Und je heimiſcher ſeine ganze Seele mit der Seele der ganzen Wirklichkeit um ihn her verſchwiſtert iſt, mit je treuerer Luſt er in ſie hineinblickt, um deſto offener antwortet ſie auf jede ſeiner Fragen. Aus dieſer lebendigen Wechſelrede, aus dieſem ſtummen aber innigen Dialog, der, je länger er geführt wird, Beide immer ſympathetiſcher berühret und hinüberſtimmt, ſie gegenſeitig ſich immer reichhaltiger aufſchließen läßt, entſpringen die ſelber freien, innigen, liebevollen, treuen Kunſtwerke dieſer Stufe. Das Hauptintereſſe, das ſie gewähren, iſt der Anblick ſolcher ſeelenreichen künſtleriſchen Vertiefung, ſolcher vorurtheilsloſen Production.

Ein dritter Grundzug hat denſelben Urſprung. Nur der wahrhaft freie Menſch kann durch und durch lebensfroh, behäbig, kummerlos, glücklich ſein. Seine Luſt iſt gründlich, ſein Spott wird nicht bitter, ſein Scherz nicht biſſig, und ſelbſt wenn er über die Schnur hinausſchlägt, liegt darin keine Flucht aus der Gedrücktheit, ſondern nur ein Uebermuth im Wohligen ſelber. In einer freien Nation allein, der es wohl ergeht, die arbeitſam und rührig iſt, können als Kehrſeite und Folge Kunſtwerke entſtehn, wie ſie Jan Steen und Brouwer geliefert haben. Es iſt leicht an dieſen Bauern und Fiedlern, dieſen Schenken und Hütten vornehm vorüberzugehn, um ſich ſelbſt im Bilde nicht mit dem Geſindel gemein zu machen. Und in der That, ein ſtattlicher Herr, von van Dyck gemalt, mit Panzer oder Federhut, Schwerdt oder Degen, gelocktem Haar und gekräuseltem Bart, ſcheint ein Weſen höheren Ranges als die lumpigſten Tölpel mit ihrer Bleikanne und übelriechendem Knaſter. Dennoch ſitzen ſie da wie die Götter im Olymp, lachend und zankend, ungeplagt von Sorge, Arbeit und Noth, Zerknirſchung und Buße, Beſchränktheit und Enge. Die Welt gehört ihnen. Menſchen ſind ſie, in dem ſichern Gefühl, Menſchen, Bauern oder Bürger, freie Holländer und damit alles in Einem zu ſein.

Zu religiöſer Erbaulichkeit freilich ſind dergleichen Tafelchen nicht beſtimmt. Aber es ſind Kunſtwerke, in Charakteren, Färbung, Umgebung ſo in ſich harmoniſch, ſo für ſich fertig und abgeſchloſſen, ſo ganz eine eigene freie Welt, daß ſie der ausdrücklich religiöſen Weihe nicht mehr bedürfen. Die Harmonie in ſich ſelber, die Hinausgehobenheit über alle Gegenſätze und Widerſprüche, allen Druck und Beläſtigung, die außerhalb der Kunſt das Beſchränkte darniederziehn, dieſer unendliche Einklang giebt ihnen ſchon für ſich ihre Weihe. Denn ſo urſprünglich einiger, göttlicher Art iſt die Kunſt, daß ſie nun auch jeglichen Inhalt, und mag er der widerſpenſtigſte ſcheinen, wenn ſie ihn nur künſtleriſch zu faſſen weiß, in das Reich der Wahrheit und Freiheit herüberträgt, dem jedes echte Kunſtwerk, was es auch darſtelle, gleichmäßig zugehört.

Doch wir dürfen nicht den Faden verlieren, der uns no
weiter leiten ſoll. Die innerſte Naturſeele, die nationalen Grund
züge, ſahen wir, ſeien die neue Subſtanz, welche auch die
Sphäre der Malerei gediegen macht. Je enger der einzelne Mei
ſter nun ſeine beſonderen Situationen und Figuren von dem Aus
druck dieſes Gehaltes durchdringen läßt, deſto ſtrenger hält
den Typus feſt, den wir hiſtoriſchen Styl genannt haben; j
freieren Spielraum er dem Zufälligen, Flüchtigen und Partic
lären vergönnt, deſto vollſtändiger tritt er in das Gebiet d
Genre hinüber. In dem einen und anderen Falle ſtehn ihm Klip
pen entgegen, die auch unſere Betrachtung umſchiffen muß. Je
meine die landſchaftliche Proſa der gewöhnlichen Natur und da
der Form nach Unbedeutende, Alltägliche und Häßliche, oder dur
ſeinen Inhalt Rohe, Wüſte und Gemeine im Menſchlichen. Da
Zurückführen auf die Naturlebendigkeit und auf nationale Cha
rakterzüge iſt nicht für ſich ſchon zureichend, dieſe Widerſach
zu überwinden. Denn die Natur iſt überall organiſirend thätig
bei jeder Beleuchtung, in jeder Gegend, und dennoch, ſelbſt m
holländiſchem Auge geſehn, vielfach proſaiſch. Es kann auch ga
national und gebräuchlich ſein, daß ein biertrunkner Bauer da
Uebermaaß von ſich ſpeit, oder gegen Mauern und Zäune ſei
Waſſer abſchlägt, daß er den Dirnen und Weibern unter d
Röcke fährt, daß überhaupt die vierſchrötigen Rüpel ſchmauche
und ſaufen, ſich raufen und ſchlagen, aber das bloß National
nimmt dieſen ſeinen Bräuchen und Scenen darum noch nicht da
Zotenhafte und Widrige, und macht ſie weder poetiſch noch gu
Dieß kann erſt der Maler ſelber vollbringen, indem er der Na
tur und Wirklichkeit nur ihre wirklich poetiſchen Momente abge
winnt, um ſie in gleich poetiſcher Auffaſſung wiederzugeben.

Die Kunſt unſerer Sphäre geht in Betreff hierauf im All
gemeinen den umgekehrten Weg, als die bisher betrachteten Stufen
Für religiöſe und geſchichtliche Stoffe, wie ich ſchon früher be
merkt, liegt keine vorhandene Außengeſtalt unmittelbar vor. Di
Compoſition beginnt im Gegentheil mit der inneren Anſchauung
und blickt dann erſt in die umgebende Welt hinein, um in ih

für Form, Charakter, Beleuchtung, Stellung und Farbe die geeigneten Motive ausdrücklich zu suchen, oder aus dem bereits gesammelten Vorrath die passendsten auszuwählen. Findet der Künstler, was seinen Intentionen entspricht, desto besser; trifft er nur theilweise, was ihm gemäß erscheint, so muß er aus eigenen Kräften ergänzen. Ueberhaupt, wie er's auch anstellen möge, er muß immer das selber Gedachte mit seiner stets noch davon abliegenden Aufgabe phantasievoll in Einklang bringen. Die holländischen Meister sehen sich, wenn auch nicht jedesmal, doch in den häufigsten Fällen zu der ähnlichen Thätigkeit nicht aufgefordert. Sie schauen zwar ebenfalls aus, weil sie malen wollen, sie malen aber nicht nur, was sie erblickt, sondern weil sie's erblickt, weil es ihnen in das verwandte Herz und Auge geleuchtet hat. Der Einwurf, dasselbe werde wohl jedem Künstler zeitweise geschehn, stößt diesen Satz nicht um. Die Holländer, schließen wir Rembrandt mit seiner Schule aus, sind Porträitmaler in jedem Felde. Sie malen auch dem Inhalt und Gegenstande nach, was ihnen vor Augen steht. Da wird nun vor Allem die feste Beschränkung auf einen enge geschlossenen Kreis von Objecten nothwendig. Denn die Wirklichkeit ist selber schon ungewollt eine Malerei, so voll und ganz, daß wer sie erschöpfen will, nicht in's Weite und Breite umhergaffen darf. Die Form, die Farbe, die eigenste Natur, das Leben und Ableben, Blühn und Verwelken nur einer einzigen Rose ganz sich zum Eigenthum zu machen, — wie schwer! Welch eine reichhaltige Welt jeder Baum, jeder kahle Sandhügel. So reich, daß es unserer geistigen Vornehmigkeit lächerlich klingen muß. Wer nun hat bescheidner und treuer die unerläßbare Begrenzung sich auferlegt, als die holländischen Meister. Man zähle nur nach, wie viel Blumenarten etwa Huysum oder Seghers und selbst der größere David de Heem gemalt haben. Und so jeder Andre in dem speciellen Gebiet seiner Meisterschaft. Dafür sammeln sie nun aber die ganze Kraft ihrer Anschauung und Seele für das lebendige, unzerstreute Eingehn auf dies eine Gebiet, seien es Hahne und Hühner, oder

Bäume, Hirsche und Hunde, Pferde, Bauern und Schenken, S
leben, häusliche Scenen oder Eichenwälder mit quelligen Wie
gründen, Gewitterwolken und durchbrechendem Sonnenschein.
dieser Concentration verbinden sie die hingebende Unbefangen
des Blicks und ganzen Gemüths, und werden dadurch Eins
ihrer Sache. Was die Wirklichkeit in bewußtloser Charakte
von innen her gestaltet, was sie unabsichtlich, doch darum
minder malerisch, mit Farbenreizen umwebt, das fassen sie in
selben Geiste und Sinn. Sie werden eine zweite Natur, die
aber mit erwachter Künstlerseele und Künstlerhand ihr Werk
einmal wiederholt, hinzuthut, was ihm noch fehlte, es abru
wo es sich verlief, und es dadurch zum Kunstwerk in sich
selbstständigt. Dieß unbefangene Eindringen ist heutigen
durch unsere naturfremde Bildung versperrt. Die Anforder
vielseitiger Interessen schwächen das Zusammenziehn auf ei
Punkt, und mit bestem Willen bleibt häufig kein anderer
weg, als den oberflächlichen Schein sentimental oder geist
abzuscheiden. Den Liebhabern ist damit auch schon Genüge
than. Sie gehn noch flüchtiger vorüber und fassen noch
flächlicher auf. Aber die Gründlichkeit der Kunst ist verl
Denn wahrhaft beleben kann der allein, der die Seele des
genstandes zu seiner eigenen Seele gemacht hat. Versuchen
nur, und stellen einen echten Seemann vor die berühmtesten
tigen deutschen Seestücke, und fragen dann, ob dieß halbd
flichtige Seifenwasser Meerwasser sei, und der Schaum und
kräuselnd spritzende Wellen. Vor Ruisdaal's wenigen Me
ansichten dagegen wird ihm das Herz aufgehn. Da rausch
und hebt und senkt und bewegt es sich, da athmet er Se
und Wasserduft. Für Einen, der wieder lernen will, die m
sche Natur anzuschaun und zu genießen, wüßt' ich nichts B
als das treue Studium holländischer Meister. Hat er sie
faßt, so wird es ihm auch mit der Natur gelingen; ohne
Mittelglied schwerlich. Denn wie uns echte Portraits auch
fremden Individuen vertraut machen, weil der Meister sein

nes Verſtändniß erklärend hineingemalt hat, ſo geht es auch hier. Und dieſe Werke ſollten nur den Werth von Copien in Anſpruch nehmen dürfen! Thörichtes Gerede. Wo in vollſter Liebe ein freier Geiſt ſich ganz in ſein Object, ſein Object ganz in ſich verſenkt hat, und nun unzertrennt Beides iſt, und unzertrennt Beides malt, da werden Vorbild und Nachbild nur ere Wörter

Einundzwanzigste Vorlesung.

Wenden nun die Wirklichkeit selbst, außer dem innern Leben, das alle Formen und Züge durchdringt, auch ihre gewöhnlichsten und alltäglichen Erscheinungen zu malerischer Schönheit erheben kann, das ist die Poesie der Färbung. Ich bitte diesen Ausdruck nicht falsch zu deuten, und darunter ein symbolisches Zusammenstimmen besonderer Färbungen mit besondern Gemüthssituationen in der ähnlichen Art zu verstehen, in welcher gewisse Landschaftsmaler die Formen und Zustände der Natur, statt dieselben um ihrer selbst willen darzustellen, nur zum gleichsam lyrischen Ausdruck trauriger Empfindungen gebrauchen. Einen kahlen Seestrand z. B. mit wenigen Felsblöcken im Vorgrunde und einen in sich versunkenen Jüngling oder Mann, vor dem nur das weite stumme Meer sich hinstreckt und darüber ein düsterer Wolkenhimmel und Mondenschein. Denn der Mond spielt bei aller erkrankenden Sentimentalität eine Hauptrolle; sie scheut die Sonnenhelle des Tags, die alle Dinge in ihrer klaren Realität lebendig vor Augen bringt. In solchen Landschaften will dann der Maler nicht das volle Naturleben wiedergeben, das, wenn es nur recht gefaßt wird, in seiner eigensten Seele und Stimmung auch an unsre verwandte Seelenstimmungen anklingt, sondern es ist eine falsche Rührung oder Schwermuth, welche die Natur nur zum Mittel herabsetzt, durch sie die ähnliche Rührung auch in uns zu erwecken. Nur wer sein kleines getrübtes Selbst mehr liebt als die große Natur, kann auf dergleichen Abwege kommen. Die ehrlichen Holländer waren markigerer Art. Wie mit der Form wollten sie auch mit der Farbe nicht anders dichten als die Wirk-

lichkeit ſelber, die uns bald in der formenſchönſten Gegend ein proſaiſches Angeſicht zukehrt, bald das unbedeutendſte Local ſo wunderbar färbt und beſeelt, daß es ungewöhnlich, reizend und zauberiſch wirkt.

Das Hauptmittel der Natur liegt in dieſer Rückſicht bei jedem Stande der Sonne in der Wolkenbildung und der Durchſichtigkeit oder dem leiſe ſchleiernden Dufte der Atmoſphäre. Doch das atheriſche Weſen ihrer Poeſie iſt ſchwer zu entziffern. Der Muſik am nächſten möchte ich es vergleichen. Es iſt ein melodiſches Weben von Farbentönen, das, auf der ewigen Grundlage geſetzmäßiger Harmonie, mit den Tiefen der Schatten, dem Leuchten der Lichter, dem neckenden Reiz der Reflexe, mit Localtinten, zarteſten Uebergängen und feinſten Nuancen, mit ſcharfen Blitzen und dem abtönenden Luftbauch poetiſch ſpielt, und zu belebenden Rhythmen geſenkt und gehoben in abgeſchloſſener Gliederung an's Auge klingt. Bald ſtimmen die Töne unmittelbar zuſammen, bald ſind ſie in mannichfaltigen Ausweichungen, ohne die Grundtonart zu verlieren, formulirt; hier fließen ſie ſtill und klar weiter, dort ſcheinen ſie ſich zu verwegenen Diſſonanzen, die jedem Einklang zu trotzen drohn, und doch ihre kühnere Auflöſung finden; jetzt treten ſie in einfachen Grundzügen auf, dann wieder chromatiſch zerlegt und geiſtvoll verziert: und überall im Ausdrucke verſchieden; tief, groß, männlich und feſt, oder heiter und leicht, ſchmeichelnd und ſanft; beſtimmt und energiſch, oder in elfenartiger Magie herüber und hinüber ſchmelzend und duftend. Auch an Tonarten fehlt es dem Farbenreiz nicht. So breitet bei leichtbedecktem Himmel und doch klarem Licht ein leiſe blauender Glanz ſich über alle Localtöne hin; ſelbſt braune Geſichter erſcheinen heller, alles Roth zarter, das Blutbraun lichtet ſich; es iſt, als ob Weltenſchaum, Perlen, und ſtatt der Sonne eine Mondſonne leuchtend und doch mild eine unendlich wohlthätige Helligkeit gleichmäßig ausgöſſen. Dann wieder bei andrer Beleuchtung gelbt und bräunt ſich alles, jede Farbe iſt heißer, als würde alles Gold der Welt durchflüchtig und ſchiene wie ein Gluthduft wärmend über Wolken und Erde. Der vollſte Reichthum aber entwickelt ſich erſt,

wenn alle Extreme der Wärme, der feurigen lebernden Glut, und wieder das Kaltere, Kühle, Dämpfende, ja selbſt das Eiſige hervortreten, und nun doch ein lebendiges Gleichgewicht, indem es jedem ſein Recht vergönnt, zu wirkungsvollſter Anſchauung durchgreift.

Nun thut zwar die Farbe für ſich noch nicht alles in allem. Sie muß ſich an der charakteriſtiſch lebendigen Form ergänzen. Doch ſie allein kann das geiſtige, wie das natürlich beſeelte Leben mit allen ſeinen Stimmungen und Leidenſchaften vollſtändig ans Licht fördern, und der Empfindung erfaßbar machen. Und ſie vermag mehr noch. Unter einem gleichmäßig bedeckten grauen Himmel hilft ſelbſt die ſchönſte Geſtalt nicht. Alle Localfarben treten geſondert auf, eine neben der andren; die Schatten ſind allerdings tief, aber die hellen Lichter fehlen, nichts leuchtet und glänzt, die Farbenwärme, die Uebergänge, die Scheine und Wiederſcheine, die Contraſte und Vermittlungen, die Seele, das Leben ſind fort. Alles wird trübe, reizlos und nüchtern, nichts ſchimmert, funkelt und ſprüht. Und ein wolkenloſe klarer Himmel bei ſchleierloſem Sonnenſchein giebt hier im Norden beſonders die gleiche Proſa. Dagegen hat z. B. das Land eine halbe Stunde hinter Wittenberg gewiß an ſich ſelbſt betrachtet, das gewöhnlichſte Anſehn, und doch bin ich in einer Beleuchtung und Färbung hindurch gefahren, durch die es zur intereſſanteſten Landſchaft ward. Ein feuchter Morgenlichtduft lag über die Ebene hin, die ſich am Horizonte mit den Wolken vermiſchte. Weitere Fernen, ein bläulich grau, belebten in günſtigen Augenblicken ſich nach und nach zu wunderbar zarten violetteren Tönen, während die Waldſtrecken und Baumpartien des Mittelgrundes, in grauem Weidengrün, gegen die Conturen hin ſilberweiß angehaucht, ſich in lieblicher Reinlichkeit von den dunkleren Gründen abhoben, und nun davor nichts als ein Rain und Steg, doch in ſchärferem Licht und tieferen Schatten alle Töne vom grauen, gelblichen Ertrich und warmbraunen Moos hindurch bis ins ſaftige Grün ſpielend: und über das Ganze verbreitet der Wolken-

Silberschimmer der wieder ganz verschleierten noch hell durchbrechenden Sonne mit immer neuen Beleuchtungszaubern, und dazu die energisch ausgesprochene Jahreszeit und Situation der Natur, das sichtbare Leben und Treiben des kühl erquickenden Morgenduftes nach heißen Tagen und frischem Regen zu Nacht, — dies zusammt in vollendetem Einklang gewährte den malerisch befriedigendsten Genuß. —

Ebenso werden die Meisten ein fast unabsehliches ebenes Kornfeld für noch prosaischer halten. Sehen Sie es nur in der rechten Beleuchtung. Reifende Saaten rings um Sie her, bei Gewitterhimmel und hellen Lichtblicken. Welch eine Farbenwelt. Das Aehrenmeer im Schein der durchleuchtenden Sonne in gelblichem Grün wogend, und doch wieder von zarter Milchweiße überflogen, dazwischen noch graugrünlich schimmernd, und gegen den Boden die dichteren Halme in immer glühenderem Braun: das Alles zwar absetzend, doch verschmolzen durch Uebergänge, und wechselnd sichtbar im Hauch und Weben des darüber hinstreichenden Windes, hier ein Schattenstreifen ziehender Wolken, dort ein blendender Lichtstrich, und auch diese Gegensätze wieder vermittelt; und weiter und weiter bis zum westlichen Horizont, wo sich blauschwarzes Gewölk drohend emporgethürmt in scharfer Schärfe abschneidet von den Lichtebenen des Korns, wo selbst diese Contraste durch Luft und den weißlichen Schimmer im Schwarz der Wolken wie im Grün der Aehren, durch zitternd warmen Sommerduft, Durchscheine und Abtönungen in unbegreiflicher Harmonie. Wer in solcher Landschaft das Sommerliche, Reifende, Gewitterschwüle ganz zu fassen, ganz in solcher Farbenstimmung wieder zu geben verstande, würde sicher ein in sich vollendetes Werk zu Stande bringen. Und dergleichen unscheinbare Gegenden malten die holländischen Meister häufig. Einen Dünenhügel mit dem fahlen fast fantastischen Strandhafer; einen Fahrweg, der an Bäumen, Gebüsch und Hütten vorüber dem nahe liegenden Dorfe zuführt, eine flache Stadtgegend, mit Pflanzen, Wiesen und Aeckern; eine Waldeinsicht, eine Wasserfläche mit weidenbebuschtem Uferrand: oder kommt

es höher hinauf, Gebirgsgegenden mit Waldmühle und Wasserfall. Welch ein Künstlerauge jedoch, welche Farbenseele brachten sie als Zubuße mit; welchen Sinn, in dem Gewöhnlichsten die geheimsten Reize zu suchen und aufzufinden, die jedem Minderbegabten unzugänglich und für immer verloren bleiben. Sie beweisen für wen die Natur selbst da noch, wo sie am ärmsten erscheinen mag, mit solchem Reichthume ausgestattet ist, daß ein Menschenleben zu schnell verläuft, um ihn ganz zu ergründen.

Mit Portraiten und Scenen, deren Gestalten nichts für sich haben als die Lebendigkeit des nationalen und individuellen Charakters, verhält es sich ähnlich. Auch hier kann das Prosaische, und dem verwöhnten Auge in Formen Widerwärtige durch den außergewöhnlichen Reiz der Färbung nicht nur vergütet, sondern malerisch zur Naturdichtung erhöht werden. Wie konnten sonst Gemälde von Adrian Brouwer, Ostade, Jan Steen, oder gar von de Keyser, Metzu, Terburg und Peter van Hooghe auf dem freien Gipfel der Kunst stehn, wenn diese Maler nicht mit der Wahrheit des Lebens alle Geheimnisse der Färbung zu verbinden gewußt hätten. Was uns die düstern Wirthsstuben und Trinkhöhlen sonst unerträglich macht, der Dunst der Getränke, der Tabacksqualm, der Rauch der Kamine und brodelnden Kessel, diese stockige, dumpfe Atmosphäre wird in Brouwer's oder Ostade's Meisterwerken für sich schon ein Wunderreich; ein neuer weltlicher Heiligenschein, der alle Gestalten weiht und beseelt. Das deutlichste Beispiel aber liefert uns Rembrandt, der selbst in religiösen Stoffen die bäurischen Formen und Physiognomien ohne Phantastik in solche Zaubersphäre herüberträgt, daß seine Gebilde uns Mährchenträume bedünken konnten, wenn wir sie nicht zugleich doppelt als Mährchen anstaunen müßten, die das poetisch wachste Studium der Natur zu ihrem hauptsächlichen Quellpunkt haben.

Die künstlerisch vollkommensten Werke der ähnlichen Art bleiben jedoch für prosaische Augen ein unlösbares Räthsel. Unsere oberflächliche Aufmerksamkeit hält nur die gewöhnlichen

Farben feſt, oder wird durch krarrante Effecte beſtechen, von denen wir ſelber zugeſtehn, ſahen wir ſie gemalt, wir würden ſie als unnatürlich verwerfen. Am leichteſten noch faſſen wir eine Beleuchtung auf, in welcher ſich jede Farbe direct als blau, roth, gelb oder grün giebt, nur iſt nur im Allgemeinen die Harmonie nicht geſtört, ſo glauben wir das Colorit um ſo höher preiſen zu dürfen, je brillanter dieſe Unterſchiede in ihrem diſtincten Localton hervorleuchten. Die älteren Niederländer erſcheinen Vielen um deswillen gerade als die größten Meiſter. Der zarten Uebergänge aber, der feinen Nüancen, der unendlichen Stufenleiter der Mitteltöne, der Abtönungen durch Luft und Entfernung, des Saftes, Glanzes und Schmelzes, der Wärme oder Kälte achten wir ebenſowenig als der Spiele des Hell- dunkels und der Reflexe, während wir hohes Licht und tiefe Schatten wohl zu erkennen wiſſen. Ueberhaupt verſtehn wir den Grundton einer Farbung nur nichts mehr, als es uns mit unmuſikaliſchen Ohren ebenmöglich wird, herauszuhören, ob ein Muſikſtück in C oder Gis, Es oder As Dur ſteht iſt, wieviel hiervon auch für den ganzen Charakter und Ausdruck ankommt. Jene Grundtöne aber, die ſelbſt nur wieder eine Nüance ſein können, und doch eine ganze Farbentonart bilden, enthält die Natur einen unermeßlichen Reichthum, und jedem entſpricht eine beſondere Stimmung. Achten Sie nur einmal recht feſt darauf, wie oft daſſelbe Geſicht durch wechſelnde Farbung einen durchaus anderen Ausdruck erhält. Auffallender noch zeigt ſich das gleiche Schauſpiel auf dem Meer, es müßte denn bei wolkenleerem Himmel Windſtille eintreten. Iſt dieß nicht der Fall, ſo verändert jeder leichteſte Wolkenſchatten, jeder neue Vichtblick die Farbe des Ganzen, und dieſer Wechſel wiederholt ſich in tauſend Nüancirungen in jeder einzelnen Welle. Es giebt nach dieſer Seite nichts Vergleichendes als das Meer. Bald iſt es grau, bald wieder grünlicher, dann bläulich, oder gelblicher, oder ſpielt auch ins violette hinüber bis es in ſchattenſchwärzliches Dunkel verſinkt. Selbſt größere Ströme ſchon haben die ähnliche Mannichfaltigkeit. Nun ſagt dem einen Maler dieſe,

dem anderen eine andere Farbenſtimmung vornehmlich zu; der dritte findet ſich in dieſer wie in jener gleichmäßig heimiſch. Jeder, ſeinem individuellen Charakter nach, lebt ſich in einen weiteren oder engeren Kreis hinein; er macht ſich ihn ganz zu eigen, ſieht, fühlt jede Seite und leiſeſte Schattirung, und ſchafft in dieſem beſonderen Elemente wie die Natur ſelber. Hauptſächlich die großen Coloriſten geben auf Farbenſituationen los, in welchen die verſchiedenen Töne in ihrer leicht faßbaren Beſtimmtheit zurücktreten, und ſich neu aus dem Grunden einer beſonderen Nüance färben. Durch dieſen Einen Ton ſpielen dann die übrigen gleichfalls hindurch; alle ſind da, doch keiner ſtellt ſich für ſich heraus. Wie wenn ſie nur eine der Regenbogenfarben auf ein zweites Prisma fallen laſſen. Wer nun dieſe feineren Unterſchiede nicht zu bemerken gewohnt iſt, glaubt nichts als eine monotone Fläche vor ſich zu haben, und begreift den Jubel der Maler nicht, wenn ſie in Entzücken über die unerſchöpfliche Fülle, den Reiz, das geiſtvolle Leben gerathen. Das unſagbar fließende Uebergehn, Untertauchen und wieder Aufblitzen beſonders, den Muth der Contraſte, die Kühnheit der Probleme, die Löſung, die nur der Genius giebt, erkennen die Laien faſt niemals. Lob ſtatt ſich nun ſtill zu beſcheiden, ſind gerade die Unerfahrenſten gleich mit dem Vorwurf der Unnatur bei der Hand. Wie oft habe ich das lehm- oder ſandgelbe Ocker mit den bräunlichen Schatten, das fahle Graugrün in dem Baumwerk und das Verwehen und Abtönen dieſer Farben in Corot's Landſchaften als monoton oder unwahr verunglimpfen hören. Und wie reich und wahr zugleich iſt dieſer köſtliche Meiſter. Wer nur einmal mit klugem Auge auf den Dünen der Nordſee in der Umgegend von Scheveningen bei halb blauem, halb grauem Septemberhimmel geſtanden hat, wenn die erſten Herbſtnebel ſchon Nachmittags ziehen, der lernt jene Meiſter wie den verwandten Salomon Ruisdaal ſchätzen, ſieht nun auch anderwärts die ähnlichen Färbungen. Aber den großen Coloriſten ergeht es am Schlimmſten. Was wird nicht bei Rubens in ſeinem blonden Fleiſch über die blauen Töne

und dann wieder über das plötzlich aufgesetzte Zinnoberroth gescholten, als über Sünden gegen Natur und Geist. Und doch bedurfte es eines solchen Geistes, um die Natur so ganz zu treffen. Nun gar erst Rembrandt. Welch ein Schmutz, welche Sudelei! Und doch ist kein Edelstein leuchtender als dieser Schmutz, keine tropische Pflanze saftiger als der Saft seiner Farbe, und keine Goldtresse und Quaste glitzernder, blitzender als seine Kranzen, Troddeln und Ketten.

Es giebt zwei Arten des Hochmuths, die unbegreiflich blieben, wenn man nicht voraussetzen dürfte, die sich d.s einen und des anderen schuldig machen, thun unschuldig was sie thun. Ich meine die Verkehrtheit, in der so Viele mit dem Eingeständnisse, nichts von der Sache zu verstehn, dennoch über alle letzten Spitzen der Kunst und Philosophie schlechthin urtheilen und aburtheilen, d. h. ihre in dieser Hinsicht ganz beschränkte Persönlichkeit hinaussetzen über die unendliche Schönheit in Farben und Tönen, und die wahrhafte Höhe des begreifenden Denkens. Durch diesen Neid des Hochmuths müssen die echten Coloristen besonders von denen leiden, die mit Ideal, Erhabenheit, Geist, Gemüth, und wie die Lieblingswörter noch weiter lauten, am zungengeläufigsten um sich werfen. Gezwungen kann euch ein Urgestein so steinig hinstellen, als die große Natur es nur irgend gethan hat; er läßt euch einen Strom so niederbrausen, daß euch die Ohren gellen wurden, wenn ihr nur hören könntet, was ihr nicht zu sehen versteht. Und mit nichts als mit armer Farbe. Wer sich aber zu vornehm dünkt für Studien, Aufmerksamkeit und Liebe, wer sich mit der Verdächtigung: das gefällt mir nicht, bequemlich zufrieden stellt, wer sich nicht hineinschaut in jeden Meister, und je weiter er von ihm abliegt, um so mehr, und dann herausblickt in die Natur, sieht, abwartet, vergleicht, voll Ehrfurcht vor Beiden, vor Kunst und Natur, der wird die Hauptwerke unsrer Epoche nie gründlich genießen lernen. Das mag er auf seine Gefahr. Er soll dann aber nicht mitsprechen von Naturwahrheit und Kunst. Es wäre wenigstens seltsam, wenn sich der Blick der

naturnahsten Künstler leichter treu müßte, als die, deren Auge und Begabung zu allem besser als zur Malerei mag befähigt sein. Schon Goethe, obgleich er mehr Sinn für das Malerische in der Natur als in der Kunst selber hatte, erzählt, er sei stets der Gewohnheit gefolgt, Landschaften mit dem Auge dieses oder jenes Meisters zu sehen. Dieselbe Angewöhnung, das gleiche Studium kann ich Ihnen in Bezug auf Colorit nicht dringend genug empfehlen; die irgend ausgezeichneten Holländer, mögen sie ihre Gegenstände im Geiste des historischen Styls oder des Genre auffassen, sind fast durchweg vorzügliche oder mindestens tuchtige Coloristen.

Am wirksamsten jedoch tritt die Poesie der Färbung beim Genre auf. In der cölnischen und eyckischen Schule spielt sie zwar eine bedeutende Rolle. Doch wie jede äußere Erscheinung bleibt sie zurückgehalten von dem künstlerisch religiösen Ausdruck, der den alleinigen Mittelpunkt giebt. Jetzt stellt sie sich um ihrer eigenen Schönheit willen dem Auge dar. Der in Luft und Licht poetische Farbenschein wird für sich selber Zweck und erweist sich nach zweien Seiten hin unerläßlich. Die flüchtigsten Situationen, die lebendigen Aeußerungen des schwindenden Augenblicks sagen dem Genre vor allem zu. In dem momentanen Athemzug aber und Mienenspiel der Physiognomien und Stellungen, in den aetherischen Spielen des Lichts und der Luft kann nicht die Zeichnung, sondern die Spitze des Colorits allein mit der Wirklichkeit in genügendem Grade wetteifern. Auf der andern Seite ruft die dem Genre eigenthümliche Particularität jeder Form, je weniger sie der Gestalt nach sich reinigen und zur Schönheit erheben soll, den schmeichelnden Reiz und die geistigeren Zauber der Farbe zur Hülfe. Wo die Form nicht adelt, muß, wie schon früher bemerkt ist, das Colorit dies Geschäft übernehmen. Die Nothwendigkeit auch dieser Richtung für die Malerei ist durch nichts schlagender darzuthun, als durch die Ausbildung des Genre, das keine andere Kunst zu solcher Höhe zu erheben im Stande ist.

Dessenohngeachtet bleibt noch ein wichtiger Punkt übrig

Die holländiſchen Meiſter in ihrer portraitartigen Verliebe für das Vorhandene ſcheinen ſich oft ins Gemeine und Anſtößige zu verlieren. Iſt ihre Farbung nun in der That poetiſch, ſo kann ſie nur in herben Widerſpruch gegen den rüſten und niedrigen Inhalt treten, den ſie zur Anſchauung bringt. Was haben die läppiſchen Marktſchreierſcenen, was hat das Ausſchneiden der Leichtornen, das Zahnausreißen, die rohe Trunkenheit und Schlimmeres noch mit den Naturmelodien der Farbe zu ſchaffen. Die Natur kann ſich unſchuldig mit jeder Lieblichkeit ſchmücken. Das menſchlich Widerwärtige aber durch die gleiche Poeſie der äußeren Erſcheinung beſchönigen wollen, heißt das Uebel ſtatt es zu beſſern nur ärger machen. Denn nichts wird künſtleriſch verletzender, als eine an falſcher Stelle vergeudete Schönheit. Wie dürfen wir, von menſchlicher und äſthetiſcher Seite her, Künſtler mit gutem Gewiſſen rühmen, die ihr Leben damit zubringen, ſich nur in Gemeinheiten mit ganzer Seele hineinzuempfinden, um ſie recht naturgetreu malen zu können. Wurde Jan Steen nicht aus Freude an dieſem Getreibe ſelber zum Schenkwirth, der noch mehr trank als ſeine Gäſte, und oft nur malte, weil er bezahlen mußte? Und auch dem Adrian Brouwer war nur in Kneipen wohl, ſo daß er ſeinen ſchlechten Lebenswandel mit einem vorzeitigen Tode zu büßen hatte. — Mit wie ſcheelen Blicken nun aber auch Paſtoren an ſolchen Zuſtänden und Auftritten vorübergehn, wir, die wir anders organiſirt ſind, finden uns ſelbſt in der Wirklichkeit nicht jedesmal davon abgeſtoßen. Sie ſtimmen uns bisweilen zum hellſten Gelächter. Und nicht etwa, weil wir zur Schadenfreude neigen, oder einem unbewußten Hange zum Sinnlichen und Unreinen Folge geben, ſondern der **comiſchen Züge** wegen, die dabei zum Vorſcheine kommen. Denn wie das ſonſtige Leben ſchon vor aller Kunſt die höchſte Tragik entfalten kann, ſo trägt es auch die tiefſte Komik ſchon willenlos in ſich. Es wäre ſonſt unmöglich, bei aller eigenen Plage und Noth, ja ſelbſt beim Anblicke fremder Leiden und Gefahr unverſtellt aus innerſter Seele und vollem Herzen zu lachen. Sie ſehen

ren fallen, er kann ſich beſchädigt haben, Sie ſpringen ihm hülfreich bei, trotz dem aber unter gewiſſen Umſtänden, Sie mögen nun wollen oder nicht, müſſen Sie lachen. Und erzürnt er ſich gar erſt, kann es geſchehn, daß Sie doppelt ausbrechen. Nicht um ihn zu kränken, nicht weil er ſich Leid's zugefügt: ſein Fallen, ſein Liegen, ſein Zorn iſt allzu comiſch. Nur dergleichen Züge ſind es, durch welche die holländiſchen Meiſter aus der nüchternen Ernſthaftigkeit der vornehmeren Geſellſchaft heraus auf die Jahrmärkte, in die Dörfer und Trinkſtuben gelockt werden, wo außerdem die urſprüngliche Menſchennatur noch ihre unzerſplitterte Kraft bewahrt. Malen ſie deshalb in dieſem Kreiſe Bäuriſches und äußerlich Rohes, ſo hat ihr freier Humor ſie dorthin gezogen, und ihren Pinſel zu dem Zauberſtabe gemacht, der auch dieß Element zur echteſten Poeſie verwandelt. Sie ſind darin von einem unbefangenen Genius der Laune, wie Shakespeare, wenn er uns durch Rüpel ergötzt, oder Fuhrknechte und Muſikanten in Scene bringt. Das alles ſind Dinge, die man nicht mehr ſollte zu ſagen brauchen, und muß ſie doch immer von Neuem wiederholen. Ein tüchtiger Humor iſt eine gottgeeignete Gabe. Wenn die ernſthaften Leute in bitterer Beſſerungsſucht losfahren, weil ſie einen Feind vor ſich ſehn, den ſie ſelber kaum los werden können, ſchlägt der Humor nicht gallicht drein; froh und frei ſteht er in glücklicher Ruhe darüber. Das Wahre und Feſte iſt ihm für immer feſt und geſichert. Wie ſollten ihm Uebermaaß, Albernheit und alle die kleinen und großen Gegenſätze von Sinnen und Sein, Wollen und Vollbringen, Abſicht und Mittel, und die Widerſprüche des Endlichen zuſammt etwas anhaben können, er ſieht ſie ſich in ſich ſelbſt zerſtören. Und weshalb ſollt' er ernſtlich klagen oder ſich zu ſchwerfälligem Tugendeifer ermuthen. Nichts Großes und Wahres iſt ihm gefährdet. Was zuſammenbricht, weil es ſich nicht halten kann, iſt das Vergänglichne und Nichtige ſelber. Wer wird da herbeilaufen, um es wieder auf die Beine zu ſtellen. Daß es ſich auflöſe in ſeinem Nichts, das iſt die Luſt

des Humors; daß er es für mehr nicht hält, als es Werth hat, laßt ihm die Harmloſigkeit; daß ihm daran kein wahrer Gehalt verloren geht, giebt das frohe Jauchzen der Seele. Wenn Tolpel ſich wechſelſeitig den Schädel blutrünſtig klopfen, deſto beſſer! Was ſchadet's am Ende. Ein Barbierer klebt mächtige Pflaſter darauf, und ſie ſchütteln ſich morgen als Brüder die Hände. Wenn ein ehrſamer Bauer ſich einen Feiertag machen will, kein Billiger wird es ihm wehren. Nun meint es der arme Schelm jedoch allzu redlich, und füllt ſich gar wacker an. Es dauert nicht lange, ſo faſelt er, die Luſt wird zum Streit, das Gezänk zur Schlägerei, doch kaum will er ausholen zum entſcheidenden Hiebe, da verſagt die Natur, und er windet und plagt und quält ſich in der Angſt des Leibes und der Seele. Die Anderen ſchüttern vor Lachen, und iſt er nur irgend ein tüchtiger Gumpan, ſo thut er desgleichen. Oder es wird einem Jungen ein kranker Zahn ausgebrochen. Dieß thut allerdings weh. Schreit aber der Flegel, als brennte das Haus, als ſeien ihm Vater und Mutter und alle Geſchwiſter geſtorben, als hätte der Boſe ihn ſchon beim Kragen, ſo ſchelten wir höchſtens nur, wenn uns der Larmen die Ohren betäubt. Der Zahn iſt heraus, und der ſtämmige Burſche lacht ſelber mit. An ſolchen Scenen ſtärkt ſich der holländiſche Humor und faßt in ihnen zugleich die Naturkraft im Guten und Schlimmen mit ſo feiner Wahrhaftigkeit, daß nur ein trübſeliger, verdüchtiger Geiſt ſich nicht daran herzlich erluſtigen kann. Denn was greift bei echten Menſchen wirkſamer ein, als urſprünglich Menſchliches, unverzerrt, unverziert, klar und offen vor Augen gebracht. Gerade dieſe Meiſter waren geeignet, uns von der heutigen Prüderie und kränklichen Zartheit zu heilen. So mannlich ſind ſie, ſo unbefangen und keck. Derſelbe Grundzug beſeelt nun auch die Charaktere, die ſie vorſtellen. Man ſieht es beim erſten Blick, mit dem Schlimmen ſei es ſo ſchlimm nicht gemeint, und ſelbſt in Schmerzen und Unfällen bleibt noch ein Reſtlang wohlgemuther Behaglichkeit übrig. In der That ſind es eigentlich herzbrave Leute; nur in der Sonntagsluft, im

Uebermuthe laſſen ſie auch den Auswüchſen der Laune und des Genuſſes Raum. Sie wüthen im Tanz, ſie übernehmen ſich, ſie zanken, ſie raufen, doch wieder nüchtern, ſind ſie redliche Nachbarn, gute Väter und Gatten. Und die liederlichen Geſellen haben wenigſtens durchtriebenen Witz und Humor genug, um über ſich ſelber erhoben zu ſein, und ſich nur im Elemente ſorgloſer Treiben befriedigt zu fühlen.

Dieſe Urſprünglichkeit fehlt unſeren Bildchen ähnlicher Art faſt gänzlich. Das gemeine Volk, das der Maler hier zu Lande copiren kann, hat allerdings treffende Einfälle, aber wenn auch nicht jedesmal ſchlechte Witze, doch Witze der Schlechtigkeit, eine Luſt im Herabziehn und geiſtigen Zerſtören, eine freche Malice und dauernde Gemeinheit. Das von Natur der Frohe, Gute und Harmloſe bildet nicht die poſitive Grundlage. Die Künſtler nun geben die Charaktere und Situationen wohl luſtig und ſcherzreich wieder, doch großentheils ohne hinzu zu gewinnen, was ihren Urbildern abgeht. So kann uns denn auch vor dieſen Werken nicht frei und behaglich werden. Das Spotten, Geifern, die herzloſe Schadenfreude erſcheinen als feſter, bleibender Zuſtand. Es iſt der Wiederſchein einer falſchen Bildung, welche ſich an die Stelle der echten Menſchennatur und Comik geſetzt hat; ein proſaiſches Spaßen, das nur auf dürrem Sandboden national werden kann. Selbſt Thorheiten, die weit über dieſen Kreis hinausgehn, ſind deshalb ebenſowenig mit vollem Humor gefaßt. Der Don Quixote z. B., wie er über dem Leſen der Ritterromane verrückt wird, iſt ein ſehr beliebtes hieſiges Genrebild; in Farbe gut, von geſchickter, fleißiger Ausführung. Nichts leider iſt fortgeblieben als Poeſie und Humor. Wir dürfen, wie er ſo daſitzt, nur ein ernſthaftes Mitleiden fühlen mit dem armen, verdorbenen, alten Mann. Es wäre ſchadenfroh, wollten wir lachen. Wie ein dagegen läßt ihn Cervantes zum höchſten Ergötzen des Leſers jämmerlichſt bläuen, zerſtoßen, zerſchlagen! doch wie großartig wußte er ihm zugleich allen Adel und Glanz zu bewahren, den Ehre, Muth und Tapferkeit irgend verleihn können. —

Dieß wären die Hauptgeſichtspunkte, von denen aus wir die Meiſter unſerer Stufe beurtheilen müſſen. Ich habe ſie mit Abſicht weitläufiger behandelt, weil ſie nicht Jedem unmittelbar geläufig ſind, und ich das Meinige beitragen mochte, Ihnen den tieferen Genuß auch dieſer Sphäre zu erleichtern.

Jemehr wir nun aber von den Künſtlern, die ſich in ihr hervorthun, die Zurückführung aller Zuſtände, Charaktere und Geſtalten theils auf das allgemeine Naturleben und die nationalen Grundzüge, theils zu durchgreifender Gediegenheit das ſinnvolle Eindringen in die äußere Form und innere Seele jedes Gegenſtandes forderten, und außerdem die reiche Poeſie des Colorits und wo es nothwendig ſchien den freiſten Humor verlangten, um ſo enger wird der Kreis derer, welche den Anſpruch machen dürfen, als Meiſter erſten Ranges zu gelten. Rembrandt, Paul Potter, Everdingen, Ruisdaal, Brouwer, Jan Steen, David de Heem und wenige Andre ſtehen auf dieſer Höhe. Die Meiſten unter ihnen hatten Nachfolger oder directere Nachahmer. Auch dieſe ſind zum Theil noch Künſtler trefflicher Art. Sie ſehn jedoch gleichſam nicht mit eigenen Augen, und malen kaum mehr mit eigener Hand. Die lebendige Energie der Auffaſſung, das ſelbſtſtändige Schaffen geht ihnen ab. In einem Gebiete aber, in welchem der urſprüngliche Blick und die originale Behandlung zum weſentlichen Erforderniß werden, gebührt den Nachahmern ein faſt noch geringerer Ruhm als in Sphären, deren Inhalt ſelbſt ſchon den Künſtler hebt.

Andere wieder halten ſich zwar ſchlechthin unabhängig, und könnten ihrer Virtuoſität nach das entfernteſte Ziel erreichen; denn ihre Hand iſt ſicher, ihr Auge gründlich, ihre Darſtellung wahr und getreu. Doch ſie begnügen ſich ſchon mit dem Ernſthaften und Tüchtigen im holländiſchen Volkscharakter, und dringen nicht bis zum eigentlich Poetiſchen vor.

Die gleiche heimiſche Proſa treibt noch einmal eine neue Reihe nach Italien hinüber. Wozu ſie jedoch daheim nicht befähigt waren, gelingt ihnen im Auslande ebenſowenig, und ſie

müſſen auf dem unbekannteren Boden mehr noch mit fremden Ackergeräthen pflügen.

Ein letzter Kreis endlich wendet ſich zu Haus am liebſten auf's Häusliche, und wiederholt auch in techniſcher Ausführung den emſigen Fleiß, die nette, reinliche Zierlichkeit, das Zarte und Feine, doch mit der Eleganz dieſer Treue verbindet ſich weniger und weniger die innere Wucht, die glückliche Laune, der Genius und Blitz der Begeiſterung. —

Zwei und zwanzigste Vorlesung.

Die ersten Vorträge waren allgemeinen Erörterungen gewidmet, um uns zunächst von dem Beruf der Malerei eine Vorstellung zu geben, wie sie erforderlich ist, wenn das Verständniß des geschichtlichen Verlaufs, der unseren Gegenstand ausmacht, nicht oberflächlich und äußerlich bleiben soll. Es ist überhaupt an der Zeit, endlich einmal von der falschen Scheidung zurückzukommen, in welcher die Theorie und Geschichte der Künste einander immer noch hartnäckig gegenüber gestellt werden. Die wahrhafte Theorie muß die innerste Natur jeder Kunst wirklich erkennen, und soll die Geschichte nicht als ein bloßer Conner des Zufalls erscheinen, an dessen Faden zwar köstliche Perlen, doch in sinnloser Folge der Größe, Gestalt und Farbe sich aufreihn, so kann sie nichts andres entwickeln, als den Inhalt und die Formen, die durch das eigene Wesen jeder besonderen Kunst bedingt sind. Die einseitigen Theorien allein stimmen nicht mit der Kunstgeschichte zusammen.

Nur die deutsche und niederländische Malerei nun haben wir als Zeit der Vollendung die Hauptperiode vom Anfange des dreizehnten bis zum Beginn des achtzehnten Jahrhunderts vorzugsweise in's Auge gefaßt. Die vorangehenden Epochen blieben mehr oder weniger von den Einflüssen des altrömischen und byzantinischen Typus abhängig, so daß wir hauptsächlich

auf dieſe zurückgehen mußten. Um deſto eifriger waren die Zuſtände zu betrachten, aus welchen die Culminationsperiode hervorgeht, und die Richtungen zu charakteriſiren, in denen ſie fortſchreitet.

Als Abſchluß endlich kommt es jetzt nur noch darauf an, durch eine detaillirtere Ueberſicht einerſeits alles bisher Angedeutete in ſchärferer Beſtimmtheit und localerer Phyſiognomie heraustreten zu laſſen, andererſeits für den ſachgemäßen Entwicklungsgang die aufhellenden Geſichtspunkte und erweiſenden Begründungen aufzufinden.

Wenn wir unſerem anfänglichen Zwecke getreu ſein wollen, darf ich jedoch in keiner dieſer Rückſichten auf äußere Vollſtändigkeit Anſpruch machen. Wir haben aus den vielfach zerſtreuenden Thatſachen nur die Hauptzüge jeder Stufe in ihrem fortleitenden Zuſammenhang theils ſichtbarer für die Anſchauung, theils für das Denken faßlicher ans Licht zu ſtellen.

Das Mißliche dieſer Aufgabe dürfen wir uns nicht verhehlen. Ich möchte im Gegentheil bitten, die Schwierigkeiten, die ihrer Löſung im Wege ſind, hoch genug anzuſchlagen. Denn jeder umfaſſenderen Charakteriſtik treten nicht nur Ausnahmen und Abweichungen, ſondern auch ſcheinbar widerſprechende Einzelnheiten entgegen, die zu erwähnen die nöthige Gedrängtheit verbietet. Da iſt nun ſogleich den vielſeitigſten Einreden Thür und Thor geöffnet. Denn die Meiſten halten ſich, ehe ſich ihnen das Durchgreifende aufſchließt, an Einzelnheiten. Hiezu geſellt ſich dann noch eine andre Gefahr. Jede tiefere Auffaſſung iſt ſchlechthin durch eigenes Mitleben, Sehen und Wiederſehen bedingt. Wer kann dieß für alle Stufen und Meiſter erreichen. Doch ſelber beim beſten Glück bleibt immer das Hinderniß übrig, daß gerade während des Zuſammenfaſſens der bunten Eindrücke meiſt der erneute Anblick fehlt, und nur durch das Gedächtniß erſetzt wird, für deſſen Treue es vor allem in dieſer Sphäre keine Gewähr giebt. Wären Bilder wie Bücher, die man ausſchreiben oder wieder aufſchlagen kann: Kirchen, Rathhäuſer, Privatſammlungen, öffentliche Gallerien

wie Bibliotheken, deren Schätze zu leihen und in wiederholter Muße zu ſtudieren ſind, — das Geſchäft würde um die Hälfte erleichtert, und die Garantie eines günſtigen Reſultats noch einmal ſo ſicher.

Dennoch halte ich unſre Behandlungsweiſe für die erſprießlichſte Art, in das Studium unſeres Gegenſtandes gründlich hineinzuführen. Echte Kunſt iſt hiſtoriſch nur da allein kennen zu lernen, wo ſie in ihrer urſprünglichen Kraft wirklich vorhanden war. Zu dieſem Zwecke muß, wer zum erſtenmale herantritt, den Blick ausſchließlich auf die Gipfelpunkte jeder Epoche heften, und dieſe in ihrer Größe zu faſſen ſich um ſo mehr fort und fort üben, als ſich auch der wahre Entwicklungsgang in ſchlagender Weiſe nur in ihnen kundgiebt. Auf dieſen Höhen allein ſchärft ſich nun auch das Auge, erhebt ſich die Bruſt, erweitern und vertiefen ſich zugleich Phantaſie und Einſicht, Organe, deren keines zum vollen Genuß wie zur wahren Ergründung entbehrt werden kann. Und hier allein endlich ſtellt ſich der Maaßſtab für den Werth der übrigen Leiſtungen feſt, und läßt ſich die Gewohnheit ſolcher Richtſchnur für Erfreuung und Urtheil erwerben. Nicht als wollte ich, wie ſchon früher geſagt, die genaue und reichhaltige Kenntniß der einzelnen verſchiedenartigſten Mittelgrößen abweiſen. Noch aber giebt es heutigen Tages zu viele, welche das derartige Detail mit dem eigentlichen Zwecke verwechſeln, und um der gangbaren Mediocrität ihres eigenen Geiſtes willen, nun auch Anderen, ſtatt des leuchtenden Goldes in ſeinem concentrirteren Werth, nur einen zwar breiten aber werthloſen Schatz von Silber- und Scheidemünzen zu bieten wiſſen. So ergeht ihnen wie den gewöhnlichen Gemälde-Liebhabern, die, verführt durch die Freude des Beſitzes, täglich mehr nur das Mittelmäßige bewundern, und es dem Vorzüglichſten gleich achten oder darüber hinausheben lernen. Gegen dieſe ſchädliche Vorliebe giebt es keinen kräftigeren Schutz, als das ununterbrochen enge Zuſammenleben mit Werken und Meiſtern, welche in der Kunſt überhaupt, oder in ihrem engeren Kreiſe die Spitze bilden.

Dergleichen Künſtler finden ſich vom dreizehnten bis achtzehnten Jahrhundert bei den Deutſchen in geringerem Grade und kleinerer Anzahl; von höchſter Vollendung und überwiegender Menge jedoch in Flandern, Brabant und Holland. Wir dürfen es uns deshalb aller Nationalliebe zum Trotz nicht verbergen, daß in dieſer Periode Deutſchland im Allgemeinen ganz ebenſo gegen die Niederlande zurückſtehn muß, als es in der Gegenwart, vereinzelte Ausnahmen abgerechnet, wiederum von den Franzoſen beſiegt wird.

Ueberblicken wir zu näherer Verdeutlichung im Voraus das Local, ſo haben wir folgende Hauptſitze zu unterſcheiden. In Deutſchland einerſeits das Flußgebiet des Rheins, von ſeinem rauſchenden Sturze ab bis zu ſeinem Eingange in die Niederlande, woran ſich dann noch Weſtphalen ſchließt; andrerſeits die öſtlicher gelegenen Kreiſe von Schwaben, Franken und Sachſen. Am früheſten zur Malerei herangereift zeigen ſich die Gegenden des Ober- und Niederrheins, vor allem Cöln, deſſen Schule ebenſo nordwärts nach Weſtphalen als ſüdwärts nach Colmar hinüber und hinunter wirkt. Ulm, Nördlingen, Augsburg, Nürnberg dagegen entwickeln ſich ſpäter und feiern zum Theil ihre Blüthe erſt zur Zeit der beginnenden Reformation. In ähnlicher Weiſe ſcheidet ſich auch in den Niederlanden Flandern und Brabant von dem ſüdlichen und nördlichen Holland ab. Unter den flamändiſchen Städten haben vor allem Gent und Brügge den Vorrang früher Entfaltung, dann beſitzen Leyden und Antwerpen gleich ausgezeichnete Meiſter, und wenn auch der Trieb der Nachbildung über die Alpen führt, ſo häufen ſich dennoch die ſchönſten heimiſchen Früchte dieſer Studien hauptſächlich wieder in Antwerpen, wo ſich bis über die Mitte des ſiebenzehnten Jahrhunderts hinaus der Aufſchwung nur immer erhebt. Zum Schluſſe endlich concentrirt ſich die letzte Blüthe auf Nord- und Süd-Holland in jenen dem Meere entrungenen Niederungen, deren Cultur, ehe ſie zu kunſtfordernder Höhe zu gelangen im Stande war, der ſelbſtſtändigen

Nationalität, des proteſtantiſchen Fleißes und freien Menſchenſinnes bedurfte.

In Rückſicht auf die Zeitfolge gebührt den Deutſchen allerdings der Ruhm, daß ſie mit dem weithin verbreiteten Einfluß der cölniſchen Schule den Ausgangspunkt bilden. Dann aber haben wir uns ſogleich nach Flandern, dem Sitz der Gebrüder van Eyck zu wenden, deren tiefere Ausbildung ſich nicht nur in den Niederlanden durch eine dauernde Herrſchaft bewährt, ſondern dieſelbe auch über Weſtphalen und die cölniſche Schule ausdehnt, ja ihre Wirkungen ſelbſt bis zu den Oberdeutſchen erſtreckt. Erſt als die Kraft dieſer Schule erloſchen iſt, werden Franken und Sachſen durch ſelbſtſtändigere Meiſter bedeutend, und in dem jüngeren Holbein kommt das zur ſchönſten Reife, was im ſüdweſtlichen Deutſchland früh zu keimen begonnen hatte. Dennoch regt zu derſelben Zeit ſich die Malerei in Leyden, Antwerpen und anderen niederländiſchen Städten zu einer Nebenbuhlerſchaft, deren letzter Sieg endlich die Holländer davontragen.

So wächſt in unſerer Epoche der Ruhm der Niederländer vom Ende des vierzehnten Jahrhunderts bis zum Anfang des achtzehnten in ununterbrochener Folge, während die Deutſchen ſich zwar früher hervorthun, doch ihre Entwicklung kaum bis über die erſte Zeit der Reformation hinaus zu treiben vermögen. Der Glanz der cölniſchen Schule wird überdieß durch die Energie der eyckiſchen mehr in Schatten geſtellt, als gehoben, und auch die übrigen deutſchen Meiſter des funfzehnten Jahrhunderts können ſich mit den niederländiſchen der gleichen Epoche nicht meſſen. In den nächſten Jahrzehnten wiederum wiegen Lucas von Leyden, Quintin Meſſys und Schoreel mit denen, die ſich um ſie herreihen, Cranach und ſeine Nachfolger auf, ja in maleriſcher Rückſicht laufen ſie ſelbſt Dürern den Rang ab, wie hoch dieſer echteſte deutſche Künſtler auch als Kupferſtecher und Holzſchneider geſtellt werden muß. Nun iſt freilich Holbein der Jüngere noch ein ſtarker Rival. Doch was er auch als Hiſtorien- und Portraitmaler, als Coloriſt und Zeichner Gedie-

genes, und wo es nothwendig war, durch humoriſtiſche Auffaſſung Befriedigendes leiſten, wie ſehr er den Theil der Niederländer überflügeln mag, der ſich vor den Italienern vollſtändig beugt, gegen das ſpätere Reſultat dieſer Nachbildung, gegen Rubens kann er nicht Stand halten. Und allzufrüh müſſen die Deutſchen von Holbein ab über hundert und funfzig Jahre lang auf jede Art des Wetteifers verzichten, während in Holland die neuere Malerei einen Gipfel erſteigt, deſſen Höhe ſelbſt für die gegenwärtigen deutſchen Künſtler kaum mehr erreichbar iſt.

Die Deutſchen überhaupt ſcheinen urſprünglich für Malerei nicht vor Anderen begabt. Wie denn im Ganzen die Germanen rückſichtlich dieſer Kunſt den romaniſchen Völkern nachſtehn müſſen, und nur zeitweiſe als glückliche Ausnahme hervorragen. Als einfachſter Grund hiefür, glaube ich, laſſen ſich bereits die allgemeineren Unterſchiede des Volkscharakters in Anſchlag bringen, wenn auch in unſeren Tagen, bei dem Austauſch der Bildung und Eifer des Lernens, die Schranken der Nationalität an Wirkſamkeit zu verlieren beginnen.

Die Malerei hat die Trennung der vorhandenen Wirklichkeit und des ſubjectiven Empfindens und Anſchauens zu ihrer Vorausſetzung; ſie wird durch die Richtung von dem eigenen Innern her zu den äußeren Erſcheinungen hinaus bedingt. Und zwar nach einer Seite wenigſtens in höherem Maaße noch als die Sculptur und Baukunſt, welche die individuellſte Lebendigkeit alles Sichtbaren wiederzugeben nicht unternehmen, ſondern von dieſer Fülle ganz oder theilweiſe abſehn. Nun läßt zwar die maleriſche Phantaſie jenen Unterſchied, als auseinander liegenden Gegenſatz, wieder verſchwinden; kaum aber iſt dieſe Verſöhnung vollbracht, ſo ſteht das vollendete Werk dem Beſchauer dennoch wieder als eine objective Welt gegenüber, die er von Neuem überwinden und mit ſeinem eigenen Inneren vermitteln muß. Ein Volk daher, das von Hauſe aus für Malerei ſoll befähigt ſein, muß in dem ganzen Prinzip ſeines Lebens ſchon dieſen Bruch des ſubjectiven Gemüths und der vorhandenen Wirklichkeit in ſich tragen. Von religiöſer Seite

ber iſt deshalb der Katholicismus durchweg der Malerei förderlich geweſen. Denn der katholiſche Cultus beruht auf dieſer dauernden Trennung, die ſich umfaſſender noch in dem geſammten Bezug des Subjects zur geiſtlichen Autorität wiederholt. Wenn dieſe und anderweitige Gegenſätze nicht ſchon im Leben ſelbſt ihre letzte Erledigung finden, dann erſt regen ſie im innerſten Grunde der Seele die künſtleriſche Thätigkeit auf, um durch ein höheres Schaffen zu leiſten, was das ſonſtige Daſein verſagen muß. Und keine Kunſt vermag das erwähnte Gegenüber zu einem engeren Ganzen zuſammenzuſchmelzen, als eben die Malerei, indem ſie die ſubjectiv innere Welt zwar in Form der vollen äußeren Gegenwart darſtellt, doch um deswillen grade ihre Geſtalten unter den bildenden Künſten am geiſtigſten beſeelt.

Die ähnliche Scheidung nun liegt als wichtigſter Charakterzug allein in dem Grundprinzipe der **romaniſchen** Völker. Germaniſch ihrem Urſprunge nach ſetzen ſie ſich in Gallien, Spanien, dem nördlichen Italien feſt. Hier ſtoßen ſie auf eine abgeſchloſſene Cultur und Sprache, einen ſchon fertigen Staat, auf ausgeprägte Geſetze, Gebräuche und Sitten. Sie geben als Sieger zwar ihre eigene Individualität nicht gegen das Eroberte auf, doch ſelber noch ungebildet können ſie ſich eben ſo wenig dem lebendigen Einfluß der vorgefundenen Bildung entziehn. Sie nehmen wie das Chriſtenthum, ſo auch die weltlichen Zuſtände der Beſiegten in ſich hinein und erhalten dadurch von Anfang an einen zwieſpaltigen Charakter. In die Innerlichkeit des germaniſchen Geiſtes iſt eine fremdartige Welt getreten, die er ſich freilich zu eigen macht, doch eben deswegen in ſich ſelber gedoppelt und zerſchieden bleibt. Jemehr die romaniſchen Völker nun, bei dieſer frühen Vermiſchung mit dem römiſchen Alterthum auf das Weltliche hingekehrt ſind, je weniger ſuchen ſie die letzte geiſtige Harmonie in der **freien** Religion und Wiſſenſchaft auf, ſondern befriedigen ſich weltlicher und genußvoller in der ſchönen Wahrheit der Kunſt. Doch nicht in allen Künſten mit gleichem Erfolge.

Die Architektur zwar iſt den meiſten Nationen zugänglich, ſoll ſie jedoch zu neuen Erfindungen fortſchreiten, ſo bedarf ſie eines eben ſo friſchen als feſten Volkscharakters, der ſich ihrer Formen mit einfacher Energie für Jahrhunderte eindrückt. Für die Baukunſt ſind im Mittelalter deshalb beſonders die germaniſchen Völker durch den neuen Grundtypus wirkſam, der von ihnen ausgeht, während die romaniſchen auch in dieſer Kunſt ſich epochenweiſe immer wieder nur durch Verſchmelzung des Chriſtlichen und Römiſchen hervorthun.

Gemeinſamer noch gehört die Poeſie allen Nationen an. Bedeutend ausſchließender aber ſind Sculptur und Muſik, und die Mitte zwiſchen Beiden hält die Malerei.

In der Sculptur haben die Italiener, weil ſie mit dem Alterthum gegenſatzloſer als die Spanier und Franzoſen zuſammenhängen, die ſchönſten Siege errungen, und zeigen eben ſo ſehr in dauernder Folge für die Muſik den genügenden Genius. In dieſer Kunſt reicht weder die germaniſche Innigkeit als ſolche vollſtändig aus; ſonſt müßten die Scandinavier und Engländer die größten Muſiker ſein, noch vermag der romaniſche Zwieſpalt zu dem letzten Ziel zu gelangen. Die Franzoſen z. B., die wenigſtens in der dramatiſchen Muſik keine unbedeutende Rolle ſpielen, haben ſich in Bezug auf das melodiſche Element immer von Neuem an die Italiener wenden müſſen. Denn was dieſe ihrem romaniſchen Charakter zum Trotz von Hauſe aus mitbringen, iſt jener frohe Wohllaut der Seele, der in der Muſik vor Allem ſeine eigenſte Sprache theils in grundlicher Gediegenheit findet, theils in dem ſeligen Flattern, Jauchzen, Trillern und weinendem Wiegen ſucht, das in gleich lieblicher Zartheit nur den Italienern gelingen will. Dieſer Wohllaut aber iſt ihnen in aller Kunſt eigen, weil ſie einerſeits in der Kunſt überhaupt das Mittel ihrer vollſten Befreiung erreichen, andererſeits, weil ihr Boden des Alterthums die herzugekommenen Elemente ſo in ſich hineinzieht und umgewandelt emporwachſen läßt, daß ſich Neues und Altes zu einem gleichmäßigeren Ganzen zuſammenſchmelzt, als dieß bei den Franzoſen

und Spaniern geſchehn kann. In der Muſik fühlen die Italiener noch heutigen Tages den letzten Punkt ihrer nationalen Einheit und Freiheit, und ſind in der Liebe für dieſen melodiſchen Selbſtgenuß enthuſiaſtiſcher als jede andre Nation.

Am einflußreichſten jedoch bewegen ſich die romaniſchen Völker im Felde der Malerei nach den beiden Seiten hin, die wir ſchon als Hauptformen dieſer Kunſt haben kennen gelernt. Ihr Anſchluß an die Alten führt ſie dem Streben nach freier Schönheit der Geſtalt und Gruppirung zu; die urſprünglich germaniſche Nationalität läßt ſie die andre Sphäre aufſuchen, in welcher die Malerei ihren eigenthümlichſten Typus entwickelt: die particuläre Lebendigkeit der Züge und Formen, die innere Beſeelung und das Vorwalten des Colorits. Das erſtere Gebiet feiert da ſeinen Sieg, wo das römiſche Alterthum mächtiger fortwirkt; das zweite kommt um ſo reicher zum Vorſchein, je tiefer und ſchärfer die innere Zwieſachheit in dem beſonderen Charakter der einzelnen Völker liegt.

So bricht ſich z. B. der frühere Entwickelungsgang der ſieneſiſchen, umbriſchen, florentiniſchen und oberitalieniſchen Schulen allerdings durchgängig noch theils um den Gemüthsausdruck als ſolchen im Unterſchiede der charakteriſtiſchen äußeren Geſtalt und Geberde, theils um die Aufnahme der antiken Schönheit, gegenüber den Formen, Phyſiognomien der Zeit. Die Blüthezeche jedoch dringt vor allem im Kirchenſtaat und Toscana auf die harmoniſche, plaſtiſche Ausgleichung dieſer Gegenſätze durch eigene Phantaſie wie durch Studium der Natur und der Alten. Die Ausbeute des Colorits dagegen und der maleriſcher belebten Form verbleibt den Venetianern und dem Correggio. Im nördlichen Italien aber hat ſich der germaniſche Charakter weniger abſorbiren laſſen, als im oberen Tiberthal, in Rom, Florenz und überhaupt in Toscana. Obſchon auch Venedig, die Inſelſtadt, aus der Flucht vor dem Andrang der Barbaren entſtanden, ſich in ſich geſchloſſener hielt; doch in dem Kampfe gegen das fremde, heimiſche Meer in frühen Kriegen und weitem Verkehre, in dem Streite zwiſchen Verfaſſungsſtrenge und be-

regtem offenen Leben, die für Malerei erſprießlichen Spannungen des inneren Geiſtes gegen die äußere Wirklichkeit nach allen Seiten hervorrief. — Auch die bologneſiſche Schule der Caracci geht bei ihrem eclectiſchen Streben durch Guido Reni und Dominichino in der Färbung einen großen Schritt weiter, und findet hauptſächlich nur in Rückſicht auf Formen und Gruppirung in den Naturaliſten ebenbürtige Widerſacher. Für dieſe wiederum giebt zwar Neapel den wichtigſten Schauplatz ab. Wie mannichfache Unterſchiede aber von Volksſtämmen kommen hier zu einander. Es wäre zu einem dauernder vortheilhaften Locale geworden, wenn nicht der Mangel an Selbſtſtändigkeit, beim Uebergewicht einer als Natur ſchon alle Reize der Kunſt überragenden Umgebung, die Malerei niedergedrückt hätte, die ſpät erſt unter ſpaniſcher Herrſchaft blüht.

Die Spanier ihrerſeits haben den Bruch der romaniſchen Völker energiſcher in ſich als die Italiener. Leidenſchaftlich und gravitätiſch, verſtandesſcharf und angehaucht von dem Glanze arabiſcher Phantaſie; ſtreng katholiſch, früh ſchon monarchiſch beherrſcht, und doch wieder provinciel particulariſirt, voll Stolz, ſpröder Perſönlichkeit und Ehrbegier, fehlt es ihnen nicht an einer nationalen mittelaltrigen Malerei. Im ſechszehnten Jahrhundert ſodann in Italien und den Niederlanden zu gleicher Zeit mächtig, folgen ſie zunächſt zwar dem Zuge der Italiener; ihre ſchönſte Entwickelungsepoche aber ſchöpft die gemäßere Nahrung nicht mehr aus dem Genius des Leonardo, Raphael und Michel Angelo, ſondern des Titian, Paul Veroneſe, van Dyck und Rubens, und gewinnt dadurch ihre überwiegende Meiſterſchaft in einer portraitartigen, genremäßigeren Auffaſſungsweiſe und jener Spitze der Farbenmuſik, die, in ſich ſelber befriedigt, die Hülfe der plaſtiſchen Formenſchönheit verſchmäht. Keine andere Nation faſt ſchließt ſich zugleich, aller Lernbegier ohnerachtet, ſelbſtſtändiger ab als die Spanier. Doch keine erfährt auch bei dem Reichthum an echt nationalen Phyſiognomien und ſpecifiſchen Charakteren höher als ſie die Gunſt der Natur, deren ſinnliche Färbung hier in der vollſten Scala von Schatten-

tiefe und Lichtglanz wunderbar alle goldige Sonnengluth mit dem Gegenſatze der reizendſten, feinſten graubläulichen Silbertöne verwebt.

In ſich geſchiedener noch iſt die romaniſche Nationalität der Franzoſen. Bei ihnen bricht wieder der Zwieſpalt des romaniſchen und germaniſchen Charakters hervor. Nun geht ihnen zwar vom vierzehnten bis ins ſiebenzehnte Jahrhundert eine nationale Entwickelung in der Malerei faſt gänzlich ab, und auch im ſiebenzehnten können ſie den Wettkampf mit den Italienern, Spaniern und Niederländern nicht mit ſichrem Erfolge aufnehmen; ſeit dem achtzehnten aber und neunzehnten Jahrhundert iſt ihnen epochenweiſe der Sieg immer gewiß geweſen. Und nirgend faſt macht ſich die ſculpturartige Vorliebe für die umgewandelten Formen des Alterthums in directeren Unterſchieden gegen den maleriſchen Hinblick auf die Wirklichkeit geltend, als bei den Franzoſen dieſer Periode. Den höchſten Triumph feiert nun die letztere Richtung. Doch dafür nun auch in ſo vollgültigem Maaße, daß erſt ſeit ihrem erneuten Aufſchwung für unſere Zeit nicht nur die Kunſt des Malens plötzlich unverhofft wieder zu einem neuen Gipfel emporgehoben erſcheint, ſondern auch der innere Sinn für alles, was nur die Kunſt der Malerei, und ſie allein zu erreichen vermag, in einer Kraft und Fülle entzündet iſt, von deren Möglichkeit vor Kurzem noch kaum die Vorſtellung irgend vorhanden war.

Dem Glauben nun aber an dieſen überwiegenden Genius der romaniſchen Völker ſteht auffallend unſre frühre Behauptung entgegen, daß die Deutſchen zum Theil und die Niederländer durchweg ein maleriſcheres Ziel verfolgt hätten, als die Italiener. Denn hauptſächlich von dem Entſtehen der eyckiſchen Schule ab ſei für den Ausdruck der inneren Seele die vollere Eigenheit der Charaktere, des Naturlocals und der Färbung ihre Richtſchnur geworden. Iſt dieß aber das ſpecifiſch Maleriſche als ſolches, ſo ſind die Germanen, ſcheint es, je weniger ſie mit dem Alterthume zugleich die antike Sculptur und Plaſtik als Muſter und Grundlage vor ſich haben, um ſo mehr geborne

als die romaniſchen ſind ſchon außerhalb der Kunſt mit der Welt, die ſie aus ſich herausgearbeitet haben, in zufriedenem Einklange. Sie bringen deshalb für die künſtleriſche Conception weniger eine Phantaſie mit, welche den Zwieſpalt von Subject und Wirklichkeit, Subſtanz und Individualität, Innerem und Aeußerem in idealer Weiſe zu heilen getrieben wäre, als ſie vielmehr mit unbefangener Liebe, mit Herz und Gemüth der Welt um ſie her in's Auge ſchaun, und die ſtille Treue einer portraitartigen Wahrheit höher achten, als die Unzufriedenheit der umſchaffenden Einbildungskraft. Geſtaltet die Bildung nun dieſe Realität für ſich ſelbſt ſchon feſter und reiner, ſo wird die Malerei hieraus einen weſentlichen Vortheil ziehn, und ſich gefügiger und ſchneller entfalten. Dieß iſt den Rhein hinauf und hinunter, in Flandern und Brabant der Fall, während es in Weſtphalen nur zu einem durch robere Elemente getrübten Abglanze deſſen kommt, was ſich in jenen bildungsreicheren Gegenden hervorgethan hatte. Selbſtſtändiger zwar hält ſich die oberdeutſche Malerei in Ulm, Nürnberg, Augsburg, ſie muß aber einen harten Kampf beſtehen, ehe ſie die ſchwerfällige, eckige, knorrige und widerſpenſtige Natur der Formen und Charaktere bändigt, die ihr das Nationalleben darbieten kann.

Was England angeht, ſo ſcheint es unſrer Hypotheſe noch einmal zu widerſprechen. In Charakteren, Architektur und landſchaftlicher Umgebung, in leiſe ſchleiernder Atmoſphäre und dadurch reizvollem Colorit iſt es für Malerei ſchlechthin geeignet. Dennoch haben die Engländer nur im früheren Mittelalter eine erſte Vorſtufe erreicht, die keine Weiterſchritte zuließ. Der Wiederbeginn nimmt erſt mit dem achtzehnten Jahrhundert ſeinen Anfang, und hat ſich nicht aus ſich ſelbſt zu entwickeln vermocht. Denn was der engliſchen Malerei eigenthümlich zugehört, iſt nur die mehr ſkizzenhafte Carricatur, in welcher immer, mit Ausnahme Hogarth's etwa, die dichteriſche Phantaſie des Humors das eigentlich Maleriſche zurückgedrängt. Dabei fehlt den engliſchen Meiſtern weder im Landſchaftlichen noch im Porträt der Sinn für Farbe und Form. Mit den Italienern, Spanie

Franzoſen und Niederländern aber können ſie ſich in hiſtoriſcher Wichtigkeit und epochemachendem Einfluß durchaus nicht meſſen. Als einfachſte Hinderung läßt ſich ihr echt germaniſcher Nationalſinn anführen. Seit Caeſar's Landung verbreitete ſich zwar auch über einen Theil von Britannien die Herrſchaft der Römer, die ſpäter herüber gerufenen Sachſen aber, ſtatt ſich zu romaniſiren, vernichten die römiſche Cultur, und bilden in Sprache, Sitten und Geſetzen nur ihren germaniſchen Typus aus. Romaniſche Elemente dringen erſt mit der Eroberung der Normannen in jener ſchwächeren Färbung ein, welche dieſer germaniſche Stamm in ſeinen franzöſiſchen Wohnſitzen angenommen hatte, und verſchmelzen ſich nach und nach noch einmal wieder mit dem vorgefundenen Volkscharakter. Hier nun vor allem hat ſich die mittelaltrige Particulariſation perſönlicher Gerechtſame von einem Jahrhundert zum anderen weiter gerbt, die Liebe für Recht, Staat und Familie wie für alle weltliche Verhältniſſe überhaupt iſt nirgend nachhaltiger, das germaniſche Umherſchweifen, Erobern, Anbaun wiederholt ſich als moderne Herrſchaft zur See, als Coloniſation und Welthandel, die individuelle Breite ſubjectiver Charaktere ſchlägt nirgend launiger zu bizarren Grillen und zäheſten Launen um, die Innigkeit wird in keinem anderen Lande ſchneller zu ſpleenartiger Melancholie, nirgend aber iſt auch bei allem Sondern die Gliederung gelenklicher, die zuſammenhaltende Einigkeit feſter, der vernünftige Sinn, die Kraft des Patriotismus ſtarker, die verſöhnte Befriedigung in der Vergangenheit und Gegenwart verbreiteter, und die Sorge für das Forterhalten deſſen, was beſteht, wirkſamer als in dieſem germaniſchen Inſellande, dieſem „Kleinod in die Silberne gefaßt.“ Doch je weniger gerade ein Gegenſatz des Gemüthe und der ſubjectiven Anſchauung gegen die für ſich fertige Welt und alles in ihr Subſtantielle in dieß freie Leben hereintritt, deſto weniger entwickelt ſich das Bedürfniß der Malerei als nationaler Kunſt. Das Herz, das in der Wirklichkeit und deren äußeren Geſtalt ſich ſelber unmittelbar wiederfindet, fordert, um dieſes Einklangs gewiß zu ſein und deſſelben zu genießen, keine weitre Vermitt-

lung. Die Malerei, ſtatt eine Nothwendigkeit zu werden, bleibt ein zufälliger Luxus des Reichthums, der ſelbſt die fremden Maler, die er herbeilockt und feſthält, hauptſächlich nur zur Anfertigung von Portraiten verwendet, welche nicht die Kunſtliebe zu ihrem Urſprung haben. Daß gerade Holbein und van Dyck in England zu hohen Ehren kommen iſt nicht ohne tieferen Grund.

Eben ſo wenig haben die Engländer ſich als große Muſiker hervorgethan. Wie gemüthreich ſie ſein mögen, ihr eigenſter Trieb befriedigt ſich nur im Sinnen, Handeln und Schaffen für's Wirkliche. Ziehen ſie ſich auch vereinſamt ins Innre zurück, ſo bleibt doch immer noch das anſchauende Element ihrer Einbildungskraft thätig, oder ſie ſind den Krankheiten des Gemüths verfallen, die wohl zu vornehmem Ueberdruſſe, zu Diſſonanz und Zerriſſenheit, doch nicht zu jenem melodiſchen Wohllaut führen, der die befreite Seele emporträgt.

Leben ſie ſich nun aber mit noch ſo feſtem Charakter in die Wirklichkeit ein, ſo können ſie dennoch nicht unmittelbar allen den Widerſprüchen und Täuſchungen entgehn, die das wirkliche Leben zum Geheimniß und Räthſel machen. Außer dem Troſt der Religion bietet ihnen alsdann die Dichtkunſt allein die zureichende Löſung. Und in der That verſteht unter den neueren Völkern kein anderes tragiſcher zu erſchüttern, elegiſcher zu klagen und ſich froher durch kühnen Humor aller Thorheit der Welt zu entledigen; keines veranſchaulicht ausmalender in Ereigniſſen und erwärmt zugleich die getreuen Schilderungen lebensreicher durch jenen unnennbaren Seelenhauch; keines iſt lyriſcher in Stimmungen und zarten Klängen des Herzens, keines dramatiſcher in Charakteren, Scenen und Handlungen. Die Poeſie allein bleibt für die Engländer die wahre Muſik und einzige Malerei.

Das entgegengeſetzte Schauſpiel bei ähnlichem Charakter zeigt ſich in Holland. Auch hier ſehn wir die Römer als frühe Erobrer, und die tapferen Bataver kämpfen Jahrhunderte lang die Schlachten ihrer Beſieger mit. Aber die Wogen der

Völkerwandrung wie die Fluthen des Meers ſpülen ungeſtüm die Spuren dieſer Bildung hinweg. Ein neues Volksleben erſtarkt nur langſam, erſt unter fränkiſcher, dann unter burgundiſcher und deutſcher, zuletzt unter ſpaniſcher Herrſchaft. Doch kein Volk war weniger geeignet, den Druck des katholiſchen Despotismus auf die Dauer zu ertragen, als die Holländer. Aus verfolgten, niedergehaltenen, werden ſie bald genug die republikaniſch freieſten Proteſtanten. Dem fruchtbaren Boden dieſer gedoppelten Freiheit verdankt, wie wir ſahn, ihre Malerei die ſchnelle Entfaltung und Blüthe. Denn was in Holland aus katholiſcher Religioſität entſpringt beſchränkt ſich auf wenige, obſchon treffliche Werke. Unſerm Grundſatze nach mußte nun aber der durch und durch germaniſche Nationalcharakter dieſelbe Schranke in den Weg ſtellen, die wir ſo eben in Rückſicht auf England betrachtet haben. Und doch ſind die Holländer die größten Maler in der gleichen Epoche geworden, in welcher ſich Shakespeare den Preis der neueren Poeſie errang. Was bringt nun bei ihnen die nationale Spannung hervor, deren Gegenſätze die Meiſterſchaft in der Malerei zur Vorausſetzung haben ſoll. Auch dieſe Frage iſt einfach zu beantworten. Die Holländer ſind wie die Engländer rührig und kühn zur See, und in fremden Welttheilen nach Colonien und Handelsverkehr begierig, zu Haus in der Familie ſittlich und treu, im Oeffentlichen voll wärmſter Liebe für Freiheit und Vaterland, überhaupt auf das Sein und Handeln im Weltlichen hingerichtet, und mit dem, was ihre Klugheit erſinnt und ihre Beharrlichkeit ausführt, in frohem zufriedenem Einklang. Ihnen ſteht aber, außer der vielfachen Berührung mit romaniſchen Völkern, in ihrem eigenen Grund und Boden dauernd ein Feind gegenüber, deſſen unabläſſige Unterwerfung in gleichem Maaße die Arbeit ihrer ſtets wachen Vorſorge als den befriedigten Stolz ihres nationalen Selbſtgefühls ausmacht. Dieſer Widerſacher iſt das Meer im Kampfe mit dem niedrigen Küſtenſtreifen, den ſie ſeit Jahrhunderten ſchon den Wellen widernatürlich und doch mit naturgemäßen Mitteln abgeliſtet haben und immer von Neuem ſichern müſſen:

Ihr ganzes Land iſt ein weites Venedig. Denn auch dort iſt der ähnliche Wettkampf ein nationaler Grundzug. Dieſe Beſchaffenheit der Natur erſetzt den Gegenſatz, welchen andere Völker durch die Anſiedelung auf dem Boden einer fremden Bildung und Nationalität in ſich walten laſſen. Was dieſe nur einmal erobert haben und dann für immer unmittelbar benutzen, ihre Berge und Ebenen müſſen die Holländer ſich erſt raſtlos erwerben, und ſo iſt, nicht etwa von heute und geſtern her, ſondern urſprünglich ihr Auge, ihre Hoffnung und Furcht, ihr Vertrauen und Muth auf die äußere Natur als Schranke aller Zwecke hinausgerichtet. Dennoch lieben ſie zugleich dieſen gefahrvollen Feind in demſelben Grade, in welchem umgekehrt die Aegypter ſich ihres ſegenverbreitenden Stromes rühmten, und das Naturleben ſeines Steigens und Fallens zum Inhalt ihrer Göttergeſchichten nahmen. Die wackeren Holländer erfreuen ſich ihres Heimathlandes um ſo höher, jemehr es der beſte Erfolg all ihres Fleißes iſt, und ihre ganze Exiſtenz bedingt und individualiſirt. Sie genießen darin, ſelbſt als ſie politiſch und religiös die gleich ſchweren Bande geſprengt haben, immer noch das erſte und letzte Object ihrer eigenſten menſchlichen Freiheit. Ja das ſelbſtgewiſſe Vertraun, mit dem ſie ihren religiöſen und politiſchen Siegen entgegengehn, iſt ſelber nur ein Ergebniß dieſes früheren Kampfes gegen die Natur. Wie dieſer Wettſtreit ihnen die ſtete Anſchauung und frohe Empfindung der Freiheit giebt, ſo wird das Product derſelben nun auch der Gegenſtand ihrer Freudigkeit und Luſt; und wenn andere Völker Dörfer und Städte aufführen, Canale graben, Wieſen bewäſſern, Ackerbau, Viehzucht und Handel treiben, doch ſchon mit practiſchen Reſultaten zufrieden ſind, ſo haben die Holländer über die Nützlichkeit hinaus noch eine andere, reichere, nationale Genugthuung. Sie dürfen dieß freie Werk ihrer eigenen Hand um ſeiner ſelbſt willen mit behaglichem Ernſte und Uebermuth anſchaun. Da genügt die bloß innere Vorſtellung ihres Ruhms, das lyriſche Lob ihrer Helden, die Erzählung von Thaten und Schlachten nicht. Die Wirklichkeit um ſie her, die ſie ſelber geſchaffen,

ſpricht lauter und voller als alle Worte. Soll irgend eine Kunſt bei ihnen wahrhaft volksgemäß ſein, ſo muß ſie die reale Geſtalt dieſer Wirklichkeit ſelber mit Auge und Hand, patriotiſchem Sinne und freiem Fleiße noch einmal zu letztem Genuſſe hinſtellen. Die Holländer, als Maler ſelbſtſtändig und groß, konnten nur mittelmäßige Dichter werden.

Dieſer maleriſchen Vollendung kommt das Naturlocal, ſelbſt abgeſehn von der geiſtigen Bedeutung, die es gewinnt, für Colorit beſonders vielſeitig zu Hülfe. Die urſprünglichen Meiſter der Farbe haben ſich überhaupt theils in weiten Ebenen, theils in der Nähe des Meers oder noch in waſſerreichen Gegenden ausgebildet. Ich will nur Venedig, Antwerpen und die holländiſchen Städte anführen. Auch die cölniſche Schule zeigt früh ſchon für Farbe einen feinen Sinn, die eyckiſche gleichfalls und Quintin Meſſys und Lucas von Leyden nicht minder. Daſſelbe trifft für die Schulen von Madrid, Toledo, Valencia, Sevilla in höherem oder geringerem Grade zu. Die Meiſter aller dieſer Städte leben in der Anſchauung von Land- und Waſſerflächen unter einem ringsher unbeſchränkten Horizont. Doch wir müſſen die Grundbedingung dahin generaliſiren, daß die großen Coloriſten ſich nur in ſolchen Gegenden erziehen, deren geſammte atmoſphäriſche Beſchaffenheit am häufigſten alle Farben ihrem wirklichen Farbenſchein nach poetiſch und maleriſch macht, während keine für ſich ſchon die Aufmerkſamkeit ablenkende Form dem concentrirten Hinblick auf das Colorit als ſolches hinderlich wird.

Dieß iſt an flachen Seeküſten, in großen Flußebenen der Fall, wenn nur den fernen Saum etwa Hügel oder Gebirgszüge begrenzen. Denn Ströme, Seen und Meer geben der Luft den Grad der Feuchtigkeit, der, ohne ſich zum Nebel zu verdichten, dennoch ſelbſt beim klarſten Sonnenſchein mit leichten Schleiern über alle Gegenſtände hinzieht. Und dieſer Schleier iſt für das Colorit gleichſam das Prisma, mit deſſen Regenbogenſpiel ſich die ganze Natur wunderbar ſchmückt. So habe

ich z. B. Venedig nur unter einem mondenlang wolkenloſen Sommerhimmel geſehn. Die Klarheit der Luft war unbeſchreiblich, jeder Gegenſtand bis in die weiteſte Ferne hin in allen Umriſſen und Localfärbungen ſichtbar und doch alles ſo völlig verſchmolzen, in der Klarheit ſo cryſtallhell und waſſerduftig zugleich, als wolle die Natur, nun ihre Maler in dieſer Malerſtadt, ſcheint es, für immer dahin ſind, durch ſich ſelbſt den Verluſt doppelt vergütigen. Holland im Ganzen iſt nebelvoller, in Localfarben weniger diſtinct und blendend, monotoner auf den erſten Blick in den herrſchenden Grundtönen, die ſelbſt mehr Nüancen als beſtimmt abgrenzbare Farben zu nennen ſind, aber in dieſer ſcheinbaren Einfarbigkeit, welcher Reichthum und Schmelz, welche Kraft und welch zarter Reiz.

In waſſerloſen Flächen wiederum wird dieſelbe Erſcheinung bei längerer Trockenheit zum Theil durch den leichten Staub bewirkt, der höher hinaufſteigt, als man gewöhnlich glauben mag, theils durch die zitternde Bewegung, die durch den Gegenſatz der oberen kühlen und der unteren vom Boden erwärmten Luftſchichten entſteht. Als Beiſpiel will ich nur auf die Lombardei und die Kalkebene hinweiſen, die ſich, von wenigen Hügeln unterbrochen, um Paris her ausdehnt.

Für feuchte und trockene Atmoſphäre nun bringen die Ebenen den unbeſtreitbaren Vortheil, daß ſich auf ihnen das Auge von Jugend an unvermerkt übt, die feinen Unterſchiede der Luftperſpective zu faſſen. Denn hiezu gehört ein wenig beſchränkter Horizont. Hinter einander gethürmte Bergzüge zwar ſcheinen daſſelbe Lehramt noch leichter und beſſer verwalten zu können. Die Abtönungen werden noch ſichtlicher und ſtärker. Aber das eben iſt ihnen als Fehler anzurechnen. Landebenen, Seen und die Waſſerflächen des Meers geben die Entfernungen nüancenfeiner und vielſeitiger an; vorzüglich bei halbwolkigem Himmel. Ein naher Gegenſtand iſt im Schatten, ein entfernter im Licht, und in der Mitte wieder wechſeln Schatten und Sonnenſchein, und die lichtblitzenden Punkte müſſen dennoch in die

gehörige Entfernung zurücktreten, die schattigen dennoch näher heranrücken. Dafür nun bieten weite Plainen in Bezug auf Form ein gleichgültigeres körperliches Material; die Mannichfaltigkeit vorragender Gestalten fehlt ihnen, an welche die Luftunterschiede der Entfernung zu heften wären. So ist denn das Studium wieder an die Farbe als solche gewiesen. Wer lernen will muß schärfer hinsehn, tiefer sich einleben, geistiger auffassen. Fast in größerem Maaße noch als der feste Boden und das bewegliche Meer giebt hiefür der Himmel in weiten Ebnen den unerschöpflichsten Anlaß. Das Gewölk ist für den Zeichner von geringer, für den Maler von höchster Bedeutung. So wohl durch Gluth, Schimmer und Glanz als auch durch jene unendliche Scala von höchstem Silber- und Goldlicht bis zum vertiefteſten Schattendunkel, und dazwischen durch jede Zartheit unscheinbarer Uebergänge und den wechselnden Farbenhauch der Reflexe. In Gestalt und Farbe der Wolken es der Natur gleich zu thun ist schwerer noch als sie in Fleischton und Gesichtsformen zu überragen. Wenigstens bleibt in der ganzen Geschichte der Malerei die Zahl der Meister nur klein, die in ihrer Bläue des Aethers, ihrem Duftschleier und Gewölk so luftig, so leuchtend, so reich, wahr und getreu sind, daß sich die materielle Farbe darüber vergessen ließe. Unter den älteren will ich nur Everdingen und Ruisdaal, unter den neueren nur Blechen und Gudin anführen. Denn auch auf diese Seite haben die heutigen Franzosen sich wieder mit bestem Erfolge gelegt. Für die äußere Natur und Umgebung aber ist der Wolkenhimmel von unbeschreiblicher Wichtigkeit. Nichts andres drückt völliger und doch zugleich seelenzarter die ganze Naturstuation und Witterung aus. Dieß eigenste Element der Lebendigkeit, die Stimmung der Atmosphäre naturgleich zu treffen bekundet die höchste Meisterschaft. Und hat erst die Malerei diese Stufe in Rücksicht auf die große Natur erreicht, so wird ihr das Aehnliche auch in beschlossenen Räumen, in Zimmern, Scheuern, Hütten und Schenken gelingen. In Beidem stehen die Holländer hoch. Hier noch einmal kommt

ihnen ihr flaches Nebelland zu ſtatten, beſonders für Zimmerluft. Kleine Entfernungen können nur bei Dämmerlicht ab. Und dieß Halbdunkel herrſcht in holländiſchen Wohnungen durch Klima und Sitte.

Der dunſtigen Spelunken außerdem, in welchen es ihren Malern ſo farbenwohl iſt, habe ich ſchon früher Erwähnung gethan. Die Vorliebe, welche die Venetianer den ſtolzen Hallen weiter Paläſte, und mit Correggio und Rubens dem Farbenſiege der nackten Menſchengeſtalt zukehren, befriedigen die Holländer in der äußeren Umgebung und Natur, deren Luftſchein beſonders ſie zu dem Angeſicht machen, durch das ihre geiſtige Malerſeele ſich ausſpricht.

Wir können noch weiter gehn. Auch für das Studium der charakteriſtiſchen Form ſind die berührten Locale am günſtigſten. Dieß klingt paradoxer als billig. Und doch iſt es wahr. Denn je weniger die Geſtalten ſchon für ſich ſelber hervorſtechend ſind, und oft nur durch zarte und feinſte Farbennüancen ſichtbar werden, um deſto concentrirter muß ſich das Auge ihre charakteriſtiſche Form zu eigen machen, und ſie durch Farbe ausdrücken lernen. Durch Farbe allein zu zeichnen iſt aber der eigentliche Triumph des Malers. Und wer wird es läugnen wollen, daß Everdingen und Ruisdael, Paul Potter, de Heem, Segbers, Huysum, Jan Steen, Brouwer und ſelbſt Wouwermann und Backhuysen große gründliche Zeichner geweſen ſeien. Welches Studium gehört nicht dazu, das lebendige Spiel der Quellen, den ſtrömenden Spiegel der Flüſſe, die Duftgebilde der Wolken, den echten Naturwuchs der Weiden und Tannen, Roſen, Nelken, Diſteln und Malven, des Rindviehs, der Pferde, der Schaafe; und auf der Ebene des Meers die Furchen und kräuſelnden Häupter der Wellen, wie auf weiten Landſtrecken jede unmerkliche Vertiefung und Erhebung des Terrains in ihrem eigenſten Charakter genau und ganz zu ergreifen. Wer das vermag, dem werden Gebirgslinien, Felſen und Klüfte nicht ſchwer. Die ſcheinbare Einförmigkeit gerade ſchärft den Blick

für Geſtalt wie für Farbe. Denn je feiner das Auge die Farbe ſieht, deſto reichhaltiger ergiebt ſich auch jede Nüance der Form, die, ſelber gefärbt, nur durch Licht und Schatten erkennbar wird. Schatten und Licht jedoch im Luftſchein der Beleuchtung und Farbe ſind das Hauptelement des Colorits.

Wenn ſich nun aber auch in dergleichen Localen die Anlage für Geſtalt und Färbung am gründlichſten erziehen und üben kann, ſo iſt hiemit dem Künſtler nicht etwa die Nothwendigkeit gegeben, ſich auch in ſeinen Darſtellungen auf die ähnlichen Objecte und Gegenden zu beſchränken. Im Heimiſchen zwar bewegt er ſich immer am freiſten, doch reicht ſein Genius weiter, ſo wird er ſich auch in der Fremde alles ſeinem Geiſte Verwandte zu gleich tiefer Reproduction anſignen können. Ererdingen malte nicht nur die Sanddünen der Nordſee, oder die Wieſen, Canäle und Dörfer ſeines Geburtslandes, ſondern die norwegiſchen Gebirge, Thäler und Waſſerfälle zogen ſeinen männlichen Sinn kräftiger an; Rembrandt übertrug, was er an dem Gerümpel und Trödelkram ſeines Zimmers, an ſeiner Frau, ſeiner Magd, ſeinen Bekannten und Freunden gelernt hatte, oft genug phantaſievoll auf bibliſche Geſchichten; und auch in eyckiſchen Bildern ſchon ſehn wir ferne Gletſcher, dunkle Cypreſſen und zierliche Orangenſtämme mit goldgelben Früchten. Am wichtigſten aber ſind die Studien in der obenbezeichneten äußren Natur für das Verſtändniß jener belebteſten, reizendſten Farbenwelt, welche die Fleiſchfarbe in ſich zuſammenfaßt. Denn wie ſoll ein Coloriſt, um nur Eins anzuführen, in Phyſiognomien und Figuren, obſchon ſie ganz im Vorgrunde ſtehn, dennoch die Luftſchicht, die zwiſchen Beſchauer und Bild ſich hinzieht, ſelbſt ſchon in die Färbung auch dieſer Köpfe und Gewänder aufnehmen, und dadurch erſt ſein geſammtes Werk in eine luftvolle Atmoſphäre hineinſtellen, wenn er nicht in weiten wie in beſchloſſenen Räumen auch auf die für andere Augen unſcheinbaren Abtönungen lebenslang die aufmerkſamſte Liebe gewendet hat.

Ebenſowenig jedoch iſt unſerem Satze die falſche Ausdehnung zu geben, daß, weil in Ebenen und an Meeresküſten Coloriſten entſtehn, auch jede Landſtrecke und jedes Seegeſtade eine Malerſchule für Maler werde. Wo viele Bedingungen zuſammenkommen müſſen, kann das Vorhandenſein einer einzigen niemals genügen.

Oeffentliche Vorlesungen

über

Gegenstände der Litteratur und Kunst,

an

der Königlichen Friedrich-Wilhelms-Universität zu Berlin

gehalten

von

H. G. Hotho.

Das Nützliche befördert sich selbst, denn die Menge bringt es hervor, und Alle können's nicht entbehren; das Schöne muß befördert werden, denn Wenige stellen's dar und Viele bedürfen's.

Zweiter Theil.

Berlin,

Verlegt von M. Simion.

1843.

Geſchichte

der

deutſchen und niederländiſchen Malerei.

Eine öffentliche Vorleſung,

an

der Königlichen Friedrich-Wilhelms-Univerſität zu Berlin

gehalten

von

H. G. Hotho.

Sie begreifen nicht, was für einer andern Kultur es bedarf, um ſich zum wahren Kunſtgenuß zu erheben.

Zweiter Band.

Berlin,
Verlegt von R. Simion.
1842.

DE163/2447

Inhalt.

Erſter Band.

	Seite
erſte Vorleſung	1—27
Standpunktbeſtimmung in Bezug auf die neuere deutſche Malerei	1—23
1. Die Düſſeldorfer und die franzöſiſche Schule . . .	2
2. Schwierigkeit für das Verſtändniß der älteren Schulen	9
a. heutige Zerſtreutheit	10
b. nöthige Umwandlung des gewöhnlichen Bewußtſeins	10
c. Uebung in Auffaſſung des eigentlich Maleriſchen .	20
3. Aufgabe dieſer Vorträge	23
zweite Vorleſung	27—43

Einleitung.

I. Die einzelnen Künſte	27
A. Die Sculptur	30
1. Die leibliche Form als Form in ihr die Hauptſache	31
2. Die beſtimmte Geſtalt und Stellung als erſcheinende Darſtellung	32
3. Ihr Inhalt das Bleibende und Subſtantielle . .	33
Die griechiſche Weltanſchauung als der Sculptur am meiſten entſprechend	34
Der chriſtliche als für ſie weniger geeignet . . .	35

Seite

Dritte Vorlesung 44—58

B. Die Malerei als vornehmlich christliche Kunst . . . 44
1. Künstlerischer Farbenschein statt sinnlich räumlicher Realität 45
2. Die Farbe als Bezeichnung der particulären Gestalt 47
3. Belebung und Beseelung durch Färbung . . . 48
a. landschaftliche Natur 49
b. Ausdruck des geistigen Innern 51
c. Beseelung unbelebter Gegenstände 53

Vierte Vorlesung 59—73

II. Das Epische, Lyrische und Dramatische als Grundformen.
A. Epische Form.
1. Begebenheit 59
2. Allgemein Wahres in seiner Allgemeinheit . . . 60
3. Einzelne Vorfälle als Beleg und Beispiel . . . 60
B. Die lyrische Form.
1. Das subjektive Innere 60
2. als einzelnes 61
3. als vereinigendes 61
C. Die dramatische Form als Vermittlung der epischen und lyrischen. That, Begebenheit, Handlung . 63
1. Vermittlung des Geschehens und des subjektiven Innern 64
2. Des substantiellen Gehalts und einzelnen Subjects 67
a. der selbstständige besondre Charakter 68
b. die dramatische Collision 69
c. die Lösung derselben 72

Fünfte Vorlesung 74—102

III. Das Epische, Lyrische und Dramatische in den einzelnen Künsten.
A. Bildende Künste.
Architectur 74
Sculptur 75
Malerei 81
1. Epische Auffassung 81

Seite

a. Hervorheben des ſubſtantiellen Gehalts in ſituationsloſen einzelnen Geſtalten 83
b. in ſymmetriſch geordneten Scharen . . . 85
c. Darſtellung von Begebenheiten 87
α. der äußere Vorgang noch untergeordnet . 89
β. totaler Verlauf des Begebniſſes . . . 91
γ. Abgeſchloſſenheit einer Situation als beſtimmenden Mittelpunkts 94
αα. conflictloſe Situationen in epiſcher Totalität 97
ββ. epiſche Darſtellung von Colliſionen . 99
γγ. concentrirte Situationen ohne Conflict und epiſche Totalität 101

Zweite Epoche 103—120

2. Lyriſche Auffaſſung 103
Beſeelendes Prinzip der Färbung 104
Reiz der landſchaftlichen Natur 105
a. lyriſches Element innerhalb epiſcher Conceptionen 111
b. Epiſches und Lyriſches nebeneinander . . . 112
c. ſelbſtſtändig lyriſche Darſtellung . . . 114
α. Ausdruck des ſubjectiven Innern als Hauptzweck 115
β. Lyrik in Form äußrer Begebenheit . . 116
γ. eigentlich lyriſche Situationen als ſolche 117

Dritte Epoche 121—146

3. Dramatiſche Auffaſſung 121
a. Verwechslung des Epiſchen und Dramatiſchen 122
b. Dramatiſche Anfänge in der Malerei . . 123
B. Hiſterie und Genre 129
1. Der hiſteriſche Styl 130
2. Das Genre 137
3. Uebergang der einen Form in die andere . . 141
C. Eintheilung der Malerei nach dem Unterſchiede dieſer Styl-arten 143

Seite

Geſchichtliche Entwickelung der deutſchen und niederländiſchen Malerei.

Einleitung.

Achte Vorleſung 147—158

1. Die Völker als Bedingungsmittel 148
2. Der beſtimmte Nationalcharakter 149
3. Der einzelne Meiſter 153

Neunte Vorleſung 159—175

Erſte Hauptperiode.

Grundtypus dieſer Periode.

1. Kirchliche Zweckmäßigkeit 160
2. Anſchluß an die antike Kunſt 161
3. Mangel an lebendiger Individualiſirung und an Ausdruck des ſubj. Innern 165
   - Erſte Epoche 170
   - Zweite Epoche 171
   - Dritte Epoche 174

Zweite Hauptperiode.

Zehnte Vorleſung 176—188

I. Allgemeiner Charakter.

1. Gegenſtände 176
2. Darſtellungsweiſe 177
   - a. Katholicismus 179
   - b. Proteſtantismus 180

II. Zuſtand der umgebenden Wirklichkeit.

A. Das Kloſterleben 183

Elfte Vorleſung 189—202

B. Das Bürgerthum.

1. äußere Entſtehung 190
2. innerer Charakter 191

Seite

3. das Mittelalter als noch das leitende Prinzip der bildenden Kunst 194

Zwölfte Vorlesung 203–215

Die italienische Malerei in Bezug auf Klosterleben und Mittelalter 203
Deutschland und die Niederlande 207
C. Das Aufblühen der Städte als Bedingung für den neuen Aufschwung der Malerei 209

Dreizehnte Vorlesung 216–234

1. Vorzug der Unterrichtsweise 218
2. Poetische Frische der umgebenden Wirklichkeit . 227
a. Charaktere 227

Vierzehnte Vorlesung 235–250

b. Costüm 237
c. Architektur 250

Fünfzehnte Vorlesung 260–274

3. Unterschied italienischer Schulen als Produkt dieser Verhältnisse 260
a. begrenzende Bestimmtheit in Auffassung und Technik 263
b. zusammenfassende Vermittlung 265
c. die holländische Schule 268

Sechzehnte Vorlesung 275–292

III. Grundzüge der geschichtlichen Entwicklung dieser Periode.
A. Im Allgemeinen.
1. erste Epoche 275
2. zweite Epoche 279
3. dritte Epoche 284

Siebzehnte Vorlesung 293–308

B. Die Italiener im Unterrichte der Deutschen und Niederländer.

Allgemeine Charakteriſtik 294
1. erſte Epoche 297
a. erſte Stufe 298
b. zweite Stufe 299
c. dritte Stufe 303

Achtzehnte Vorleſung 310—320

2. zweite Epoche 310
a. erſte Stufe. Leonardo da Vinci . . . 311
b. zweite Stufe. Raphael, Titian, Correggio 312
c. dritte Stufe 318
3. dritte Epoche 320

Neunzehnte Vorleſung 321—338

C. Deutſche und niederländiſche Malerei.
1. Allgemeine Charakteriſtik 321
2. Nähere Gliederung 327
a. die Deutſchen und Niederländer unabhängig von den Alten und Italienern 328
b. Vermittlung mit der italieniſchen Malerei . 335

Zwanzigſte Vorleſung 339—355

c. die holländiſchen Meiſter: Stoffe des täglichen Lebens und der Natur 339
Neue hiedurch bedingte Auffaſſung 343
α. nationales Prinzip derſelben 345

Ein und zwanzigſte Vorleſung 356—370

β. Poeſie der Farbung 356
γ. Humor 365

Zwei und zwanzigſte Vorleſung 371—391

Rückblick 371
3. Vorzüge und Mängel der Deutſchen und Niederländer in Vergleich zu andren nationalen Entwicklungen der Malerei 374
a. die romaniſchen Völker 376

a. Die Italiener
b. Die Spanier
c. Die Franzosen
b. Die germanischen Völker
a. Die Engländer
b. Die Deutschen

Zweiter Band.

Zweite Hauptperiode.

Erste Epoche.

1200 — 1500.

	Seite
Drei und zwanzigste Vorlesung	1 – 20
Einleitung und Eintheilung	1
Erster Abschnitt	
die deutschen Schulen bis 1150	3 – 43
Einleitung	3
Allgemeine Charakteristik.	
A. Religiöse Unbefangenheit	16
B. Seelenplastische Ausdrucksweise	17
C. Gröbheit und Milde	18
Vier und zwanzigste Vorlesung	21 – 40
Historische Entwickelung.	
A. Erste Stufe.	
1. Cöln und Westphalen	21
2. Schwaben und Franken	23
B. Zweite Stufe.	
1. die Schule von Prag	24
2. Westphalen und Cöln	27
Meister Wilhelm	29

Seite

C. Dritte Stufe.
1. Cöln; Meister Stephan 30
Das Dombild zu Cöln 32
Westphalen 36
2. Oberdeutschland 37

Fünf und zwanzigste Vorlesung 40—56

III. Uebergang zur flandrischen Schule 40

Zweiter Abschnitt.

Die altflandrische Schule. 1400—1500.

Einleitung 44
I. Die Gebrüder van Eyck; Biographisches 51
A. Kirchliche Conceptionsart 52
1. menschliche Charaktere 53
2. Auffassung Gottes 54
3. Vermittlung beider Seiten 54

Sechs und zwanzigste Vorlesung 57—68

B. Künstlerische Elemente 57
1. Einigung des altchristlichen Typus und der lebendigen Wirklichkeit 58
2. Oelmalerei 59
3. Zeichnung, Modellirung, Perspective 63
C. Hubert und Johann.
1. Hubert 65
2. Johann 66

Sieben und zwanzigste Vorlesung 69—92

3. Einzelne Werke.
a. erste Stufe 69
b. zweite Stufe; das Genter Altarblatt 72
c. dritte Stufe 83

Acht und zwanzigste Vorlesung 93—121

II. Die eyckische Schule.
Uebersicht 93

Seite

A. Erste Gruppe; Schüler Hubert's.
1. Gerard van der Meire 95
2. Pieter Christophsen 97
B. Zweite Gruppe; nächste Schüler Johann's.
1. Hugbe van der Goes 98
2. Justus von Gent 100
3. Unbekannter Meister des Wolfegger'schen Marienbildes 100
C. Dritte Gruppe 101
1. Rogier van Brügge 103
2. zweiter Kreis 110
a. holländische Meister.
α. Dierick Stuerbout 110
β. Albert van Ouwater 112
γ. Geertgen v. St. Johann 116
b. Miniaturenkasten aus St. Omer 117
c. Unbekannte Meister 119

Neun und zwanzigste Vorlesung 122—143

3. Hans Hemling: Biographisches 123
a. allgemeine Charakteristik 125
b. Entwickelungsgang 128
Das Weltgericht zu Danzig 128

Dreißigste Vorlesung 146—161

Hemling's Gemälde zu Brügge 146
Miniaturenkasten d. H. Ursula 150
III. Auflösung der gothischen Schule.
1. Nachahmer 156
2. Anton Claessens 157
3. Jeronymus Bosch 158

Dritter Abschnitt.

Die deutschen Schulen unter dem Einfluß der flandrischen 1450—1500.

Ein und dreißigste Vorlesung 161—173

Allgemeine Charakteristik und Einleitung 164

Seite

I. Niederdeutsche Schulen.

A. Die cölnische Schule 168

1. der Meister der Lyversberg'schen Passion . . . 170

2. zweite Gruppe 172

3. dritte Gruppe 173

Zwei und dreißigste Vorlesung 174—192

B. Die westphälische Schule.

1. der Meister von Liesborn 176

2. Jarenus 177

3. spätere Meister 181

C. Die Schule von Calcar 185

1. erste Gruppe 187

2. die Altaptafeln zu Calcar 188

3. spätere Meister 190

II. Die Schulen im Elsaß und in Schwaben.

Drei und dreißigste Vorlesung 193—204

Historische Einleitung.

1. Schwaben bis zur Zeit der Hohenstaufen . . . 193

2. unter den Hohenstaufen 195

3. das reichsunmittelbare Schwaben 196

Allgemeiner Charakter der Malerei 200

Vier und dreißigste Vorlesung 205—219

A. Die Schulen von Colmar und Ulm.

1. Martin Schongauer 207

Biographisches 207

Martin Schongauer's Kupferstiche 209

Martin Schongauer als Maler 213

2. Schüler und Nachfolger 218

Fünf und dreißigste Vorlesung 220—238

3. Die Schule von Ulm.

a. Hans Schüchlein 221

b. Bartholomäus Zeitblom 222

c. Martin Schaffner 225

Seite

B. Directere Nachbildung der flandrischen Schule . . . 226
Friedrich Herlen.
Biographisches 226
Hauptwerke 227
Vergleich mit dem Dombilde zu Meissen . . . 229
Hans Grünewald 231
Konrad Zyell 231
C. Meister von Augsburg.
Hans Holbein der Aeltere 232
Biographisches 232
Allgemeine Charakteristik 234
Werke 236
III. Die fränkische Schule.

Sechs und dreißigste Vorlesung 239—250

Nürnberg 239
Stadtverfassung 240
Architectur 243
Sculptur 244
Malerei 245
Charakteristik derselben 246

Sieben und dreißigste Vorlesung 251—264

Michael Wohlgemuth.
Biographisches 251
Allgemeine Charakteristik 253
Hauptwerke 256
Erste Stufe 256
Zweite Stufe 257
Dritte Stufe 263

Geſchichte

der

deutſchen und niederländiſchen Malerei.

Zweite Hauptperiode.

Erſte Epoche.

1200 — 1500.

Drei und zwanzigſte bis ſieben und dreißigſte Vorleſung.

Drei und zwanzigste Vorlesung.

Die Hauptepochen, in welche die zweite Periode sich gliedert, sind übersichtlich schon angegeben; (Bd. I p. 275—92.) wir haben nur noch den bestimmteren Entwicklungsgang an den hervorragenden Schulen, Meistern und Werken zu veranschaulichen.

Für die erste Epoche, die mit dem Ende des fünfzehnten Jahrhunderts abschließt, fällt dieß in der deutschen und niederländischen Malerei im Ganzen weniger schwer als in der italienischen. Die Fortentfaltung wird durch antike Einflüsse, die bald dem nationalen Typus widerstreben, bald mit demselben zusammengehn weder gefördert, noch augenblicklich gehemmt. Sie hat in ..r gediegenen Volkssinn ihre alleinige Quelle, und gruppirt sich einfacher zu durchgreifenden Unterschieden. Außerdem schwingt jede Hauptschule sich dann erst zu ihrem ausgeprägten Charakter empor, wenn die Blüthe der anderen schon im Verwelken begriffen ist, so daß der Verlauf auch hierdurch an Klarheit gewinnt. Einwirkungen können nicht fehlen; sie gehn aber vornehmlich nur von der colnischen oder eyckischen Schule oder von beiden gemeinsam aus, und das Erlernte und Eigene bleibt leichter erkennbar.

An Künstlernamen hat uns die colnische fast nichts hinterlassen; die oberdeutsche und westphälische wenigen. Die eyckische breitet sich vielseitiger aus, und stellt allerdings wie die übrigen, eine Schwierigkeit in den Weg, die ich gleich anfangs berührt habe: sie giebt Namen ohne documentirte Gemälde, Gemälde

ohne ſichere Meiſter, und die gründliche Forſchung iſt in dieſer Rückſicht noch ziemlich in erſter Kindheit. Doch die Hauptmeiſter ſind großentheils ausgemittelt, und wem die glückliche Muße nicht zu Gebote ſteht, Stadtarchive und ſonſtige Hülfsquellen zu durchſuchen, der kann ſich wenigſtens mit gutem Gewiſſen an die Kunſtwerke halten, und den Andern die Namen laſſen.

Die Summe der vorhandenen Bilder iſt gleichfalls geringer. In dem nördlichen feuchten Clima hat ſich die Fresco-Malerei weniger ausbilden können, als in Italien, wo ſie früh ſchon in reicher Folge die größten Concertionen ins Leben rief. Statt deſſen legt ſich beſonders der niederländiſche Fleiß mit nationaler Vorliebe auf eine faſt miniaturartige Ausführung, die nur der tadelnde Sinn des Jahrhunderts von kleinlicher Peinlichkeit ſcheiden hält. Dieß macht die Werke im Einzelnen wohl vollendeter, ihre Anzahl jedoch wird nothwendig kleiner. Italien endlich hat weder religiöſe noch politiſche Umwälzungen erfahren, in denen Gemälde und Statuen in Menge zu Grunde gingen. Die Kriegsnoth hat manches zerſtört, im Ganzen aber ſind die Kirchen und Kloſter, die Rathhäuſer und Pallaſte von Fremden unangetaſtet geblieben, und das eigene Volk iſt zu ſehr ein Volk der Kunſt ſelber, um nicht deren Werke heilig zu halten. In den Niederlanden und Deutſchland umgekehrt wandte ſich in ſpäterer Zeit der religiöſe Vertilgungseifer mit Abſicht gegen das, was der Katholicismus Tiefſtes geſchaffen hatte, und die proteſtantiſche Bildung am meiſten hat jetzt die Barbareien des Proteſtantismus zu beklagen.

Ihren Ausgangspunkt erhält auch in Deutſchland die zweite Periode, wie in Italien, durch die lebendige Umwandlung des vorangehenden Typus. Die veränderte Richtung aber, die jetzt erwacht, ſchließt ſich nicht wie bei Duccio und Cimabue, in Conception und Technik unmittelbar den beſſeren Traditionen der byzantiniſchen Vorbilder an, ſondern entwickelt ſich von Hauſe aus in nationalerer Eigenthümlichkeit. Je mehr ſie gereift, deſto reichhaltiger belebt ſie deshalb die heimiſchen Formen und Charaktere, um in ihnen den religiöſen Geiſt der Ge-

genwart vor Augen zu bringen. In den Geſtalten Gott Vaters und des Heilandes aber waltet der frühere Grundtypus dauernd fort. Ueberhaupt verliert zwar die kirchliche Strenge noch nicht ihre ernſte Hoheit, und die Verſöhnung mit Gott, der Chriſten durch Gottesdienſt, der Heiden durch Bekehrung, macht noch den Hauptinhalt aus, doch in germaniſcher Weiſe ohne Bemühn um italieniſche Formenſchönheit. Der nationale Sinn giebt die beſtimmte Ausdrucksweiſe, die lebendigen Phyſiognomien und Geſtalten; für die einzelnen Situationen liefern die bibliſchen Begebniſſe, die Heiligen- und Legenden-Geſchichte den nähern Stoff, und wo bei weiten Conceptionen die unmittelbare Veranſchaulichung nicht ausreicht, treten religiöſe Symbole als Hülfsmittel ein.

Den Keim dieſer Richtung fördern die Meiſter der deutſchen Schulen, das dreizehnte und vierzehnte Jahrhundert hindurch, zur erſten Blüthe.

Was ihnen noch abgeht bringt zweitens die flandriſche Schule der Gebrüder van Eyck bei ihrem Entſtehen ſogleich mit bewunderungswürdiger Kraft hinzu, und entwickelt es im Verlauf des fünfzehnten Jahrhunderts in reicher Verzweigung.

Ein drittes Gebiet, als Vorbereitung zum Theil der folgenden Hauptepoche, bildet ſich von der Mitte des 15ten Jahrhunderts ab durch den Einfluß der erkliſchen Auffaſſungsart und Technik auf die deutſchen Schulen.

In dieſer Gliederung wollen wir die wichtigſten Meiſter und Werke betrachten.

Der erſte Abſchnitt, in der urſprünglichen Entfaltung der deutſchen Schulen, umfaßt auf der einen Seite die Meiſter von Cöln und Weſtphalen, auf der andern die oberdeutſchen und fränkiſchen, wenn ſich noch die kurze Blüthe der Schule von Prag reiht. Den Vorritt und Mittelpunkt aber gewinnt die cölniſche, und bildet ebenſoſehr den erſten Gipfel.

Als nächſter Gegenſtand kann ſich nicht die Natur und das weltliche Daſein, ſondern das religiöſe Leben allein darbieten,

ſo daß die menſchliche Geſtalt und der kirchliche Ausdruck die ausſchließliche Form für jede Auffaſſung bleiben.

Die mittelaltrige Religioſität bedarf eines langen Bildungsweges, bevor ſelbſt die künſtleriſche Malerei innerhalb religiöſer Gegenſtände darzuſtellen vermag, daß auch die Natur ihrerſeits einſtimme in die Andacht der Herzen, und mitwirke für den Ausdruck der Heiligkeit. Das frühere Bedürfniß richtet ſich nur darauf, typiſche Formen ſubjectiv durch den Ausdruck eigener Empfindung zu beſeelen, ihrem Charakter nach menſchlich zu erfüllen, national zu geſtalten, und ſie aus ſtarrer Ruhe in Bewegung zu bringen, oder die ſchroffen Geberden, Stellungen, Gewandung und Faltenwurf genügig zur Schönheit zu mildern. Hiemit haben die Conception und Technik ſchon vollauf zu thun. Nun, Wolken, landſchaftliche Umgebung und ſonſtiges Beiwerk werden faſt noch zwei Jahrhunderte lang nach Recht und Brauch durch jenen bald glänzenden, bald ſtumpferen Goldgrund verdeckt, der aus der offenen Natur ſogleich in die Kirche verſetzt, und außer ſeiner Feierlichkeit und Pracht nicht nur als Farbe wohlthätig wirken kann, ſondern nun auch den Blick auf die Figuren als ſolche ausſchließlich hinlenkt.

In den Geſtalten ſelbſt verwandeln ſich die conventionellen Phyſiognomien und Charactere reicher und ſchneller faſt als in Italien zu nationalen Formen, und außer dieſer Umprägung wird theils die naturwahrere Carnation ein Hauptbedürfniß, theils die vollere Modellirung; und was die Spitze von Beidem bildet, der Ausdruck geiſtiger Belebung.

Der eigentliche Inhalt aber, um den es zu thun iſt, läßt ſich im Allgemeinen auf denſelben Punkt zurückführen, den ich ſchon früher (Bd. I. p. 299 — 300) angegeben habe. Die Gemälde der vorigen Periode bringen die religiöſen Charaktere und Begebniſſe nur als Gegenſtände der Andacht vor Augen, als Objecte, aus denen wenig inneres eigenes Leben ſpricht. Die ſubjective Beſeelung beſchränkt ſich auf die religiöſe Gemeinde, die durch den Anblick dieſer kirchlichen Bilder zur Heiligung ſoll angeregt werden. Was ſo zunächſt in Werk und Beſchauer aus-

einanderfallt, gelangt jetzt in der Darstellung selbst zur Vermittlung.

Innerhalb dieser Thatigkeit thun sich, auch hier schon, ohne erhebliche Ausbildung freilich, ein Unterschied auf, welcher erst später in dem Gegensatze der kölnisch-westphälischen und flandrischen Richtung entschieden in Frage kommt. Ich will ihn vorweg flüchtig bezeichnen.

Die Malerei kann überhaupt und soll religiöse Stoffe nur in menschlicher Gestalt veranschaulichen. Nennt sie hiefür nun die Formen der Gegenwart, so sind zwei Hauptwege möglich. Sie läßt entweder diejenigen Characterzüge noch fort, welche den einzelnen Menschen fest für sich als Individuum concentriren, und ihm zugleich den besondern Ausdruck seiner bestimmten weltlichen Thätigkeit aufprägen, oder sie faßt umgekehrt diese individuelle Particularität in deren vollem Erscheinen so viel sie vermag in's Auge.

Im ersten Falle, weil sie nichts wesentlich Scheidendes sieht, schließt sie dann sorglos ihre Gestalten mit dem kirchlichen Inhalt zusammen, den sie darin auszudrücken gedenkt. Sie nimmt beide Seiten als unmittelbar entsprechend, und theilt ihnen daher auch im Ganzen den heiteren Ausdruck ursprünglicher Harmonie und offener Beruhigung mit. Im anderen Falle steht ihr der Zwiespalt entgegen, den sie sich zwischen dem weltlich besonderen Menschen und den religiösen Charakteren und Scenen nicht mehr verläugnen kann. Sie bedarf nun eines Umwegs, um ihr Ziel zu erreichen, und ihre Mühe ist doppelt. Das Irdische, Particulare giebt sie nicht auf, sie gestaltet es im Gegentheil immer vollständiger aus. Dessenungeachtet soll sich darin das Heiligste offenbaren. Der germanische Volkssinn, wie die religiöse Lehre, dringen auf die Darstellung jener Harmonie des individuellen Subjects mit jedem höchsten Gehalt.

Die beiden nächsten Jahrhunderte können diesem zweiten Wege kaum erst zuführen. Die erworbenen Mittel, in Rücksicht auf charakterisirende Zeichnung und geistig belebendes Colorit, reichen noch zu wenig aus. Denn diese Darstellung ver-

langt nicht nur das dauernde Studium der Wirklichkeit, sondern auch in der Nachbildung selbst das Hervortreten aller einzelnen Züge wie deren von Innen beseelten Zusammenhang. Solch großer Fortschritt kann in dem ersten Abschnitte noch nicht gethan sein.

Die Hauptschulen begnügen sich deshalb ungewollt am liebsten mit dem unmittelbaren Ausdruck jener gleichsam unbefangenen Religiosität, deren Formen in sich keine Schranke individuellster Charactere zu durchbrechen haben, um das zu sein, was sie darstellen sollen. Ihr Einklang erscheint weder durch den Ausdruck vollständiger Trennung des Irdischen und Göttlichen, des zufällig Particularen und Allgemeinen gestört, noch durch den Ausdruck versöhnender Widervermittlung vertiefter erarbeitet.

Nach dieser Seite hin scheint mir der Unterschied geistlicher und weltlicher Stadte von Wichtigkeit.

Während der ersten Hälfte des Mittelalters gliedern sich die Stufenfolge der deutschen Stände nicht in Bauern, Bürger und Adel, sondern auf dem Lande wie in den Städten in freie Herrn, ritterbürtige und nicht ritterbürtige Freie, so wie endlich in Hörige. Nach aufgehobener Hörigkeit aber bleibt für die Städte meistentheils nur jener mindere Unterschied übrig. Die schöffenbaren Freien, zur Erwerbung der ritterlichen Würde in Lehn- und Hofdienst berechtigt, dürfen jede Gerichtsbarkeit ausüben, und zugleich der Verwaltung des Gemeindevermögens, überhaupt den allgemeinen Stadtangelegenheiten vorstehn. Sie bilden die „ehrbaren Geschlechter", und reißen fast überall die gesammte Regierungsgewalt als Standesrecht an sich, so daß den nicht ebenbürtigen Freien kein Antheil an der Verwaltung bleibt.

In den wichtigsten geistlichen Städten nun, in welchen die Kirchenhäupter Landesherrn, oder doch mit herzoglichen Rechten belehnt sind, steigert sich durch Gewerbfleiß und Handel, Kriegsmuth und gesetzliche Ordnung mit dem wachsenden Reichthum das Streben nach Unabhängigkeit von der beschränkenden Macht der geistlichen Herrn. Zwistigkeiten und blutige Fehden

dauern mit wechselndem Glück, oft von den Kaisern begünstigt, bis zum endlichen Siege städtischer Freiheit fort. Kaum aber sind die Geschlechter beseitigt, so steht ihnen auch schon ein neuer Feind gegenüber. Die Gewerke und Gilden, von den Patriciern bisher nur zur Hülfe gebraucht, fordern jetzt gleiches Recht an der Herrschaft. Gütlich oder mit immer neuen, gewaltsamen Aufständen. Sie streiten so lange, bis sie sich in gehöriger Anzahl entweder in den innern Rath der Patricier aufgenommen sehn, oder als äußerer Rath die Verwaltung beaufsichtigen, und wo sie sich auch durch dieß Recht nicht genügen lassen, theilen sie die gesammte Bürgerschaft ganz demokratisch in Zünfte, die den Rath wählen, und durch ihn Jurisdiction und Regierung leiten. In diesem Falle ziehn die Geschlechter sich aus der Stadt zurück oder reihen sich dem Zunftwesen vollständig ein. Nur selten gelingt es ihnen, wie zu Frankfurt und Augsburg, sich als eine besondere und edle Zunft politische Vorrechte zu bewahren.

So sind die Städte zu großem Theil ihrem geistlichen Fürsten unterworfen, doch der gleiche Boden weltlicher Bedürfnisse und Gerechtsame bringt diesen den Stadtbürgern näher. Wie sie im Leben Bischof und weltlichen Herrn in unmittelbarer Einheit vor sich sehn, sich selber aber bei voller Anerkennung seiner geistlichen Macht, ihm gegenüber ebenso selbstständig und berechtigt, muthig und frei empfinden, geben sie nun auch künstlerisch den Gestalten ihrer Mitbürger in religiösen Charakteren und Situationen nicht den Ausdruck der Schuld und Buße, der tiefen Versenkung und Heiligung, sondern der unbefangenen Ruhe und glücklichen Sicherheit.

In den königlichen Städten fällt mit jenem Kampf auch diese relative Gleichstellung fort. Hier streiten nur weltliche Stände untereinander; Städte gegen Herzoge, Grafen oder Ritter, Zünfte gegen Patricier. Die Kirche steht diesen Handeln mehr oder weniger fern, und bleibt nun außerhalb des weltlichen Kreises eine nur geistliche Macht, ein wirkliches Gottesreich. Dann muß aber auch die plastische Kunst dieser Trennung folgen. Je voller und naturnäher sie das Irdische auffaßt, je

beſſer. Für den religiöſen Ausdruck jedoch kann ſie es nicht mehr unmittelbar, wie es vor ihr liegt, verwenden. Sie erfährt und durchlebt es als ein Bereich, das ſich abgeſondert entwickelt, das mit der Kirche auf demſelben Felde niemals gekämpft, oder gar ſie beſiegt hat. Je vollſtändiger und lieber ſie es in ſeiner eignen Geſtalt und Ausbreitung aufnimmt, deſtomehr bedarf es daher, um als kirchlich und religiös zu erſcheinen, einer neuen Vermittlung und Weihe, die nur in dem Ausdruck tiefer Andacht und Demuth erkennbar zu werden vermag.

Aus dieſen Geſammtverhältniſſen ergiebt ſich mir der gedoppelte Umſtand: einmal, daß für die nächſten Jahrhunderte in unſrer Sphäre die biſchöflichen Städte den Vorrang haben: ſodann, daß ſpäter gerade nur in den weltlichen der Ausdruck ſtrengerer Andacht erſtrebt und erreicht wird.

Wir müſſen deshalb während des erſten Abſchnittes die Hauptblüthe der Malerei weder in den königlichen Städten Flandern's, Franken's und Schwaben's, ſondern vor allem in Niederdeutſchland, am Rhein und im Herzogthume Weſtphalen ſuchen. Flandern giebt für den folgenden Abſchnitt den Mittelpunkt, und die oberdeutſche Schule wird ihren eigenthümlichen Standpunkt erſt auf niederländiſchen Anſtoß zu finden.

Von allen biſchöflichen Sitzen nun iſt namentlich Cöln zur Ausbildung einer Jahrhunderte lang ſich fortentwickelnden Malerei geeignet.

Unter glücklichem Himmelsſtrich an dem breiten Strome in weiter Ebne gelegen, wird dieſer Stadt von der Natur ſchon für maleriſches Colorit die nöthige Hülfe geboten. An früher Bildung fehlt es hier gleichfalls nicht. Schon Agrippina, wie Tacitus ſagt, zieht nach dieſem ihrem Geburtsorte Veteranen und eine Colonie. Tempel und Theater ſteigen nun in der neuen Agrippina Auguſta empor, Conſtantin der Große erbaut eine Brücke von Stein und Julian befeſtigt den Hafen. Auch das Chriſtenthum ſchlägt hier frühzeitige Wurzeln. Bereits im dritten Jahrhundert erwirbt ſich der römiſche Feldhauptmann Gereon die Märtyrkrone, und im vierten ſtiftet die Mutter Con-

ſtantin's zu Ehren des Heiligen Kirche und Kloſter. Hier werden die eilftauſend Jungfrauen erſchlagen und dreißig Jahre danach läßt der fromme Biſchof Kunibinus der Ste auch zu ihrem Gedächtniß eine Kirche erbaun. Und zu noch höherer Heiligung der Stadt erhält endlich der Erzbiſchof Rainold von Kaiſer Friedrich in dem eroberten Mailand die Gebeine der heiligen drei Könige, die ſeit dem Anfange des 13ten Jahrhunderts in Cöln verblieben ſind.

Die Völkerwanderung hatte die Denkmale der römiſchen Kunſt und Cultur faſt durchgängig zerſtört, durch Carl des Großen Vermittlung jedoch dringen die Reſte chriſtlich römiſcher Kunſtbildung noch einmal bis zum Rhein herüber, und Cöln erfreut ſich außerdem einer Stifts- und Kloſterſchule. Nun blüht hier vorzugsweiſe die Architektur reichhaltiger als in irgend einer anderen deutſchen Stadt, und entwickelt den Rundbogenſtyl, ſo wie den Uebergang zu dem Spitzbogen in ununterbrochener Folge, bis ſich die mittelalterige Baukunſt in dem mächtigen Dombau, wenn auch nur der Conception nach, vollendet. Nicht minder regt ſich die Malerei, und knüpft ſich durch die Verbindung der Ottonen mit dem oſtrömiſchen Kaiſerhof auch an byzantiniſche Muſter. In dem nächſten Jahrhundert aber gebricht es dieſer Kunſt noch an der nöthigen Ausbildung des ſtädtiſchen Gewerbes, Handels und Reichthums. Denn Cöln, dieſe älteſte eigentliche Stadt in Deutſchland, thut noch zwar zur Römerzeit ſchon als Handelsort hervor, und bleibt von früh ab ein Stapelplatz der Linie von Ungarn bis England, ſeine volle Macht aber erlangt es erſt im dreizehnten Jahrhundert, früher als Hauptglied des großen deutſchen Hanſebundes. Zu dieſem regen Verkehr geſellen ſich die Eigenthümlichkeiten einer kirchlichen und ſtaatsbürgerlichen Verfaſſung, die andern kirchlichen Staaten gegenüber nur als Ausnahme zu betrachten iſt.

In der Mitte des zehnten Jahrhunderts beginnt das erzbiſchöfliche Regiment. Der Grund und Boden aber der alten Stadt und ihres Feldgebiets bleibt reichsunmittelbar: die Eigen-

thümer werden nicht bischöfliche Landsassen, sondern behalten in Bezug auf Erb und Eigen ihren unabhängigen Gerichtsstand unter dem Burggrafen, der auch als bischöflicher Beamter fungirt, seine Richtergewalt über jenes freie Erb und Eigen jedoch vom Könige und Reich erhält, und sie dem Stiftsvogt gegenüber selbstständig ausübt. Ueberhaupt bilden sich aus den sämmtlichen freien Eigenthümern ein amtlicher Ausschuß, der in steigendem Grade die wichtigsten Verwaltungszweige an sich reißt, und schon im Anfange des vierzehnten Jahrhunderts als ein engerer Rath mit fünfzehn und als ein weiterer mit 82 Mitgliedern in Wirksamkeit ist. Dem Erzbischofe verbleibt die weltliche Macht, die freien Besitzer sind aber von Anfang an ihrer staatsrechtlichen Stellung eingedenk, und schmälern unter jahrhundertlangen Streitigkeiten die Gewalt ihres Oberherrn durch stete Erweiterung der eignen Gerechtsame und der städtischen Selbstverwaltung.

Wenn im Allgemeinen schon der Wachsthum der colnischen Malerei mit dem Flor der Verfassung, des Handels und des Gewerbe gleichen Schritt hält, und deshalb seit dem Anfange des vierzehnten Jahrhunderts zu immer regerer Entfaltung gelangt, so setzt ihr Culminationspunkt endlich das Hervortreten der mittelalterigen demokratischen Formen voraus. Die Malerei ist, wie ich schon früher sagte, eine demokratische Kunst, mit dem städtischen Handwerk und den bürgerlichen Zünften verschwistert. Bisher war die Macht der Verwaltung in den Händen der Geschlechter verblieben. Seit der Mitte des vierzehnten Jahrhunderts aber drängen die Gewerke immer kühner vorwärts, und schon um das Jahr 1370 erhalten sie funfzig Beisitzer im großen Rath. Doch eben diese Concession führt zu immer höheren Forderungen, und die Streitigkeiten ziehen sich jahrelang hin. Als aber die ermuthigten Geschlechter ihren ausgestoßenen Bürgermeister Heinrich vom Stabe im Jahre 1396 wieder einzusetzen wagen, geräth die ganze Gewerkschaft in hellen Aufruhr. Der Verhaßte wird ergriffen, gevierthеilt, der Rathssaal erstürmt, bald genug sind auch die Häupter der Patricier gefangen, aus

der Stadt verwiesen, und eine gänzlich umgewandelte Verfassung ist durchgesetzt. Das Zunftwesen bildet von nun an die einzige Grundlage. Alle Stadteinwohner, auch die Geschlechter, müssen sich in eine der zwei und zwanzig Genossenschaften aufnehmen lassen, in welche die Stadt sich theilt, und aus diesen Gilden erwählt machen jetzt sechs und dreissig Zunftherrn für den Rath den eigentlichen Stamm aus, der sich aus der Bürgerschaft dann noch dreizehn Rathsherrn hinzuzieht, und in Gemeinschaft mit diesen sowohl zwei Bürgermeister erwählt, als auch die Richterstellen, die Rentkammerämter und die Verwaltung der Gemeinde- und Gewerbpflege überträgt. Unter diesen Gilden hat nun auch die Zunft der Schilderer, der Maler, zu denen sich außer den Wappenmalern noch die Glaser und Sattler halten, das Recht, einen Zunftherrn in den Rath zu wählen.

Der innere Zusammenhang dieser gesammten Zustände mit der künstlerischen Anregungsweise scheint mir nicht fern zu liegen. Aus der bürgerlichen Selbstständigkeit allein kann ich mir das Offne und Derbe, dies volle und starke Auftreten aller Charaktere erklären, das keine andere Schule so früh mit gleicher Unbefangenheit ausdrückt. Wie die Cölner in Sachen von Erb und Eigen reichsunmittelbar bleiben, wie ihre Bürgermeister den Leuten, welche in Klöstern unversteuerten Wein gekauft hatten, noch auf geistlichem Boden die Krüge und Flaschen zerschlagen, so stehen auch auf ihren Bildern die Gestalten gleichsam in reichsunmittelbarer Sicherheit vor Gott, und schließen sich umgekehrt ganz ebenso unbesorgt zum Ausdruck alles Heiligen auf, als ihre gewerbreiche Stadt das erzbischöfliche Cöln ist, in dessen Hauptstifte für den Kaiser links, und rechts für den Pabst der Chorherrnstuhl offen steht. Daß sich hier, näher an einander gedrängt, der große mittelalterige Gegensatz von bürgerlicher Freiheit und weltlicher Obermacht der Kirche dauernd befeindet, hindert die Malerei in der Lösung ihrer Aufgaben nicht. Der Streit betrifft nur die weltliche Herrschaft der Geistlichkeit. Nicht dem Erzbischofe, dem Landherrn gelten die Kämpfe, und die Kunst entnimmt sich aus ihnen nichts als

die nöthige Kraft, das in unmittelbar religiöser Verklärung auszubilden, was sich in der Wirklichkeit weltlich unmittelbar gegenüber steht. Diese echte Harmonie aber kann nur aus dem Gefühle hervorgehn, daß beide Seiten, die sich einigen sollen, von gleicher Berechtigung sein. Jemehr das reale Leben das wechselseitige Recht nur als Kampf erscheinen läßt, um desto einiger faßt die heitere Kunst, indem sie den Kreis nicht verläßt, in welchem des Streites kein Ende ist, die ursprüngliche Einigung auf, die als tieferes Prinzip zu Grunde liegt.

Diesen Verhältnissen von Köln stehen, wenn auch durchaus local nur vollthümlich motivirt, die Zustände in den Städten des Herzogthums Westphalen wenigstens in dem Hauptpunkte nahe, auf den es hier ankommt.

Eine frühe römische Cultur ist zwar bis hieher kaum durchgedrungen. Die Römer vermögen in den feuchten Niederungen, Mooren und Wäldern, die zwischen der Weser, Lippe, Ems und dem Rhein sich hinziehn, keine Eroberung zu heiligen. Diesen Landstrich bewohnt ein tapferer ursprünglicher Stamm, der die altgermanische Freiheit ungefährdet bewahrt. Vornehmlich mit Landbau beschäftigt leben die freien Eigenbauern mit einsässigen Leuten auf ihrem vereinzelten Erbe, zur Benutzung des unbebauten Bodens in Markgenossenschaften, zur Rechtspflege unter erwählten Richtern in Bauerschaften und Landgemeinden zusammengetreten, im Heerbanne zum Kriege verpflichtet, mit Anführern, um welche sich freie Männer ohne Vorgut als kriegslustiges Gefolge hinreihn.

Carl der Große sodann stiftet hier nach gewaltsam vollbrachter Bekehrung zum Christenthum die Bisthümer Osnabrück, Münster, Minden und Paderborn, und führt die fränkische Verfassung ein. Als Oberrichter treten die Gaugrafen auf, durch Königsboten überwacht, im Kriege häufig zu Herzogen ernannt, und beim steigenden Uebergewicht der Geistlichkeit und des höheren Adels verwandeln sich theils viele Freie in Schutzhörige, theils werden manchen Dienstleuten einzelne Grundstücke gegen Zins überlassen.

Auch diese Verfassung löst sich schon unter den sächsischen Kaisern. Aus den frühern Beamten des Königs werden erbliche Grafen und Herzöge, deren Recht und Macht nicht mehr ausschließlich auf einem Amte beruht, sondern an eigenem Landbesitz haftet. Die alten Gaubezirke zerstückeln sich hiedurch zu neubegrenzten Landschaften, in denen nun auch für den Kriegsdienst das Lehnwesen den Mittelpunkt giebt. Doch stemmt sich in Westphalen der ursprüngliche Adel lange gegen die Reichsdienste, und läßt sich Territorialdienste erst zur Zeit der Hohenstaufen gefallen. — Die Bischöfe ihrerseits befreien die geistlichen Güter gleichfalls von der frühen Gerichtsbarkeit, und erhalten, mit Land, Leuten und Zehnten reichlich versorgt, in ihren immer geschlossneren Gebieten die Gerechtsame der Grafen. Neben den landesherrlichen Gogerichten aber, die sich aus den früheren Befugnissen der gräflichen Unterbeamten erweitern, bleiben ebenso die Freigerichte bestehn, in welchen ehemals der carolingische Graf selber über Freie und deren Eigenthum gerichtet hatte. Als Gegengewicht des Adels und der Kirchenobern kann sich in dieser Epoche die städtische Macht noch nicht ausbilden. Auch in Westphalen ist sie erst im Entstehn begriffen. So zieht sich z. B. im Anfange des 11ten Jahrhunderts die Stadt bei dem Münster allerdings schon mit drei Parochien um die alte Bischofsburg her, aber ihr fehlt noch, wie Soest und Paderborn, jede eigene Verfassung.

2. In dieser Art gestalten die Zustände sich, bis Heinrich der Löwe 1180 in die Acht erklärt, und der Herzogswürde entsetzt wird. Nun erhält das Erzbisthum Cöln über Paderborn und die cölnisch-westphälische Diöcese, zu der auch die Grafschaft Mark nebst Dortmund und Soest gehört, die herzoglichen Rechte des Heerbanns, der Handhabung des Landfriedens und der obersten Stuhlherrschaft in den Freigerichten. Die gleichen Gerechtsame gewinnen in ihren Territorien die Bischöfe von Münster und Osnabrück, deren Ansehn von nun an steigt. Ebensowenig bleiben die Städte zurück. Sie blühn durch Gewerbsfleiß und Handel in dem Maaße, daß viele nunmehr im An-

fange des 13ten Jahrhunderts ihr Stadtrecht erwerben. (Geſch. Münſter's von Dr. Erhard. 1837. p. 110—112.)

Dieſe Verhältniſſe fanden während der Regierung Kaiſer Friedrichs II. und des Interregnum die reichſte Gelegenheit zu ſchnellerer Ausbildung. Schon von der Mitte des zwölften Jahrhunderts ab nehmen die Städte an Verträgen und andern Verhandlungen der Herrn weſentlich Antheil, und erheben eine überall mitredende Stimme. Doch konnen nun auch Reibungen und Fehden mit den Biſchöfen und Grafen um ſo weniger ausbleiben.

3. Ihre eigentliche Blüthe jedoch erreichen auch die weſtphäliſchen Städte zunächſt erſt im 14ten Jahrhundert.

Die Biſchöfe, in weltliche Händel verwickelt, ſind in dieſer Epoche um ihr kirchliches Amt ſelten beſorgt, die Zucht und Religioſität geräth in Verfall, das Fauſtrecht nimmt überhand, und die geiſtlichen Regenten müſſen mehr und mehr das Domcapitel, die Ritterſchaft und Städte als Corporationen anerkennen, welche die Landeshoheit bedingen, Steuern bewilligen und ſich auch in anderweitigen Rechten befeſtigen. In Münſter beſonders, weniger in Paderborn, ſind die Bürgermeiſter und Rathmänner bei allen inneren Landesangelegenheiten immer voran. Dabei bewahren die Freigerichte, zu deren Beſitz auch Städte gelangen, ihre alte Wichtigkeit, und zeigen, daß ſich die ſchöffenbar freien Leute hier weniger der Landeshoheit unterwerfen, als in andern Theilen Deutſchlands. Sie halten Gerichte aufrecht, die unter einem unmittelbar vom Könige verliehenen Banne richten. Die Freigerichte erringen von jetzt an ſogar eine neue Stellung. In dieſen Tagen der Unruhen reicht die gewöhnliche Rechtspflege nicht aus. So bricht ſich allmälig der fruchtreiche Gedanke Bahn, die einzelnen Freigerichte von den beſonderen Territorialherrn unabhängig zu machen, und mehr zu einem Ganzen an einander zu knüpfen. Für ſolche Einigung fehlt es nicht lange an einer Spitze. Die Erzbiſchöfe von Cöln, durch ihre herzoglichen Rechte in Rückſicht auf die heimliche Acht Oberſtuhlherrn, hatten nur zu ſehr im Sinn, ihr Anſehn über ganz Weſtphalen auszubreiten. Den Freigrafen

niederum sowie den unteren Stuhlherrn und Freien ist es ebenso gelegen, sich möglichst der näheren Aufsicht zu entziehen, und lieber dem Erzbischofe als weiter entfernten Oberstuhlherren anzuschließen. (Eichhorn, Reichs- und Rechtsgeschichte 4te Ausgabe III p. 199.) So erscheint in der That seit der Mitte des 14ten Jahrhunderts der Erzbischof, den früheren Privilegien der übrigen Herrn zuwider, als Oberstuhlherr aller Freigerichte Westphalens. (Wigand, Fehmgerichte Westphalens p. 195.) wodurch zugleich die Ausdehnung erklärt wird, die von jetzt ab das heimliche Verfahren der Fehme auch über solche gewinnt, die ihrem Bunde nicht angehören.

Die Städte, in steigenden Reih der Zeiten suchen sich durch die Hanse zu stützen, in deren Bund bei erweitertem Handel die irgend bedeutenden Aufnahme finden. Fehme und Städte aber kommen gegen Ende des Jahrhunderts zu gesteigerter Wichtigkeit hauptsächlich durch das Landfriedensbündniß, zu welchem Karl IV dem Erzbischof von Cöln, den Bischofen von Münster und Osnabrück und dem Grafen von der Mark ein Privilegium ertheilt. Auch Soest wird mit einbegriffen, Dortmund ebenfalls, und 1385 ein neuer Vertrag geschlossen. Den Städten nun war der Landfrieden eine vornehmliche Sorge, und da sie, bei allen Verhandlungen und Lasten beibehalt, den Landesfürsten als Bundesgenossen immer ersprießlicher, den Grafen und Edelleuten als Geldverleiher immer unentbehrlicher werden, vermehrt sich nicht nur ihr Einfluß auf die gesammten Landesangelegenheiten, sondern auch die Theilnahme der Bürger an der Stadtverwaltung und dadurch der demokratische Stolz der Bürger. Den Fehmgerichten wieder kommt der Umstand zu statten, daß ihren Freigrafen und Schöffen das Richteramt über die Friedensbrüche anheimfällt.

Diese kurze Andeutung der äußern Verhältnisse mag vorerst genügen. Wie in Cöln sind auch in Westphalen geistliche und weltliche Macht, bischöfliches und städtisches Regiment aneinander geschlossen; unmittelbar oder durch das Mittelglied weltlicher Grafen und Herrn. Ebenso erkämpfen die Städte sich in wach-

sendem Maaße die nöthige Kraft, um sich trotz dieser Hoheit dem Landesfürsten oder dem Herzog muthig zur Seite oder entgegen zu stellen. —

Für die Charakteristik des künstlerischen Typus will ich in diesem Abschnitt die beste Epoche der cölnischen Schule zum Vorbild nehmen; theils ihrer höheren Vollendung wegen, theils weil sich aus ihr am meisten erhalten hat.

I. **Friedrich von Schlegel** sagt von dem Maler des cölner Dombildes: „die Blüthe der Anmuth ist diesem beglückten Meister erschienen, und von ihrem Hauche sind alle seine Bildungen übergossen." Auch spätere Beurtheiler haben immer von neuem das Holdselige und Frische im Ausdrucke cölnischer Bilder gerühmt.

A. In der That, wenn irgend wo, verkündigen die Gestalten dieser Schule eine frohe Botschaft. Ein Paradies des kirchlichen Glaubens ist es, das sie voll Freudigkeit ausdrücken. Die Reue, die Buße fehlt; wer aber will die Unschuld der Kinder, noch ehe sie gesündigt, aus Eden verweisen? Keine irdischen Wünsche erfüllen schon so zwiespältig das Herz dieser Gestalten, daß es darüber der Heiligen vergessen hätte; kein menschlich spröder Charakter trennt von dem Reiche Gottes, oder ist schlimmer noch zu der Härte gediehn, die den Abstand zur unübersteiglichen Kluft erweitert. Hält irgend eine Fessel leise zurück, so ist es die jungfräuliche Bräutchen der Seele, für welche Güte und Frömmigkeit selber zur Mahnung werden, nur mit keuscher Andacht dem Herrn zu nahn.

Darum bilden die freundlichen Engel, die holden Knaben, die glücklichen Mädchen und heiligen Jungfrauen den eigentlichen Mittelpunkt. Meist alle sorglos, als spielten sie mit dem Christkinde wie mit Blumen des Frühlings. Doch nicht ätherisch etwa und körperlos. Im Gegentheil frisch und lebendig. Die schmächtigen Gestalten wohlgebaut, der Leib wenig vorgestreckt, das Haupt sanft vorwärts oder zur Seite geneigt; die Köpfe mehr kreisförmig als in langgezogenem Oval; die gerundeten Stirnen hoch und frei, der übrige Gesichtstheil, soweit es der

geiſtige Ausdruck fordert, zurückgedrängt: die Brauen in ſanftem Bogen geſchwungen, die langen Lieder halb faſt über den Augapfel hingezogen: die Naſen gerade und fein, bald ſpitziger, bald munterer in etwas aufgeworfen: die Backenknochen nie ſichtbar, die Wangen voll und zart zugleich: der Mund klein, mit ſchwellenden Kirſchenlippen, in dem ſüßen Reiz eines ſtillen Lächelns. Darunter das Kinn meiſt ſo weich und lieblich als möglich. Jedes Geſicht verſchieden und jedes ähnlich dem andern; von unverkennbarer Nationalität, geſund in ſich abgeſchloſſen, und doch immer nur wieder ein Bild der gleichen hellängigen Unſchuld und Anmuth.

Am wenigſten im Allgemeinen gelingen die Greiſe und älteren Frauen, mehr ſchon jüngere Männer: oft von weiblicher Milde, von geiſtiger Charaktertiefe nur ſelten; die Meiſten offen, aber derbut; einige von adlicher Geſtalt, andere kurz und gedrungen, wacker zum Dreinſchlagen, von tüchtigem Schrot und Korn. Die ſpätere Ausbildung bringt zwar in dieſen Charakteren die reichere Verbrämung mit weltlichen Intereſſen zum Vorſchein, und vor Maria und Chriſtus ſehen wir die Jünglinge und Männer verwundert, betroffen in ſich zurückgehn; im Ganzen aber zeigen ſie eine heitre Beruhigung; zuweilen mehr eine ſchuldloſe Neubegier als das Gefühl des eigenen Unwerths. Auch die munteren Jungfrauen, wenn wir ſie nur in die freie Natur hinauslocken könnten, möchten gern wohl an Geſang und Liebe, an jeder Mädchenluſt und Weltfreude theilnehmen, nur wenige jedoch, die tieferen Gemüths ſind, würden deshalb vor dem Kinde und der Mutter, ja vor Gott Vater ſelber den klaren Blick niederſchlagen; ſo unſchuldig geht hier noch Menſchliches und Göttliches Hand in Hand.

Durch dieſe Einigung erhält ſich zugleich eine liebliche Plaſtik. Erſt wenn der Menſch in ſeinem ſonſtigen Leben ſich Gott entfremdet empfindet, übt ſich der naive Frohſinn. Nun muß er ſich emſiger ſammeln, ehe er bis zu dem Himmelsfern durchdringen kann, den die irdiſche Schaale verdeckt. In dieſem Ausdruck kann aber iſt der urſprüngliche Frieden ſchon geſtört: das Suchen und Wiederfinden tritt an die Stelle deſſen, was in je-

nen Charakteren von Hause aus da ist. Es wird eine Versenkung erforderlich, der wir nun auch mit eigener Sympathie nachsinnen müssen. Vor cölnischen Bildern haben wir dieses Bemühen nicht nöthig. Die Seele aller Gestalten erscheint in solchem Maaße von dem religiösen Object rund und ganz ausgefüllt, daß gleichsam das Herz keinen Raum mehr behält, sich subjectiv zusammenzuziehn. Wie das gesammte Individuum dadurch hell und klar in sich selber wird, leuchtet es nun auch dem Beschauer entgegen. Da ist nichts verborgen, nichts heimlich und nur der Ahnung erkennbar. Alles liegt offen zu Tage. Das ganze Innere, so weit der Meister es selber zu fassen vermag, blickt unbefangen aus Auge, Körperform und Geberde. Das ist es, was ich als die Seelenplastik dieser Schule bezeichnen möchte. Sie ist ein Mangel nach Seiten des tiefern Ausdrucks, ein Vorzug für die noch unentwickelte Stufe der Technik. Die Auffassung eilt bei diesen Meistern noch der darstellenden Fähigkeit nicht voraus, und ihre Werke gehen auch hierdurch den Eindruck desselben heitren Genügens, von dem ihre frommen, frohen Gestalten beseelt erscheinen.

C. Mit dem Grundzug der Milde verbindet sich in den vorzüglichsten Werken ebensosehr eine anspruchlose Großheit der Formen, ein Seelenadel, der in das Anmuthige Gewicht, in das Freundliche Ernst hereinbringt, und mit glücklicher Unschuld auch diese Züge in Anklang hält. Hierin bekundet sich theils das Gelingen jener eben berührten Plastik, theils die Erinnerung an altchristliche Motive; zugleich aber bei möglichster Lebendigkeit ein Streben häufig nach einer naturwahren Idealität der Form, die hier um so besser gelingt, je weniger schon eine portraitartige Treue beabsichtigt wird. Außer in Gesichtszügen und Stellungen zeigt diese idealere Hoheit sich ebenfalls noch in Gewandung und Faltenwurf. Denn wie in Rücksicht auf Physiognomien, selbst in der spätern Epoche, eine schärfere Individualität mehr vermieden als gesucht, und das Jugendliche an die Stelle gesetzt ist, finden sich in den Gewändern am wenigsten jene winkligen Brüche, die einen Mangel an Sinn für das Milde

bezeichnen. Die cölnischen Meister bleiben dem Eckigen und Harten möglichst fern, und obschon sie die Nationaltrachten ihrer Zeit nicht verschmähen, waltet im Ganzen für die Form der Gewänder und den Schwung der Falten doch das Einfache und Allgemeine vor. Dieselbe Harmonie herrscht in den Farben. Schon der Metallschein der Goldgründe verleiht eine erhöhte Klarheit, ein durchschlagendes und doch sanftes Leuchten. In diesem Glanze und Schmelz zeigen die hervorstechenden Meister ebensoviel Feinheit des Auges als Uebung der Hand. Dabei sind die Farben lebendig und heiter. Es geht ein frühlingsjunges Colorit durchs Ganze. Liebliches Gelbgrün, lichter Zinnober, Lackroth bis zum zartesten Rosa, daneben gesättigtes Blau oder freundliches Hellblau, dann auch gebrochnere Töne, Blaugrau, Meergrün oder ein grünliches Grau, gegen die Kanten und Lichter zusammt ins Weißliche spielend, das sind die wiederkehrenden Lieblingsfarben; alle zu einfachem Uebereinstimmen verbunden, in heiterer Pracht dem Auge zu Lust und Genugthuung. Der Vortrag ist weich und fließend, die ganze Behandlung bei den Tüchtigsten sicher und durchgebildet. Doch auch diese wagen in den meisten Fällen noch keine Tiefe der Schatten und entschiedene Beleuchtung, deren die Malerei erst bedarf, wenn sie zu bestimmterem Naturlocal und fester Tageszeit vorschreitet. Mannichfaltiger schon ist die Carnation, bald röthlicher gehalten, bald weißlicher, doch eher noch conventionell auf das Weißgemischte und Röthliche beschränkt oder gegen das Kupferbraune hinstrebend. Ueberhaupt fehlt den Fleischtönen noch jener Lebenshauch, der an wirkliches Dasein und Athmen glauben läßt.

Wie sehr nun aber das unmittelbare Verweben nationaler Gestalten mit den religiösen Stoffen den Grundzug bildet, so lassen die cölnischen Meister, wie gesagt, dennoch die bestimmter charakterisirenden Formen, die jeden wirklichen Menschen vollständig abschließen, entweder unbeachtet, oder sie geben auch hierin nur die allgemeinere äußere Gestalt, ohne darin ein entsprechendes particulares Inneres in voller Belebung auszudrücken. Vereinzelt nehmen sie auch, selbst etwa beim Anlaß von Kreuzigungen und sonstigen Marterscenen, abnorme, widerwärtige Formen ganz

sorglos auf. Solche Mißbildungen vermag dann die größere Feinheit des Colorits kaum wieder aufzuwiegen. Das Volk hingegen, das den Herrn verhöhnt, die Knechte, die ihn reinigen, wenn dergleichen Scenen vorkommen, erscheinen abscheulicher und lächerlicher verunstaltet, theils durch ihre brutalen Stellungen und Bewegungen, theils durch vorquellende Augen, durch struppichtes Haar, und sonstige Verunzierungen. Auch hier jedoch ist es statt der inneren Rohheit nur die ins Häßliche gesteigerte äußere Form, die sich herausstellt, und außerdem macht oft ein dunkler Zug auch dieß Extrem wieder unschuldig.

Die Auffassung im Allgemeinen bleibt durch die einfachere Art. Entweder sind die Figuren statuarisch vereinzelt, oder schaarenweise bald zusammengedrängt, bald geschickter gruppirt, ohne daß ein besonderer Moment als der bestimmende Mittelpunkt vollständig durchgeführt. Concentrirtere Auftritte kommen zwar gleichfalls vor, doch seltner. Auch der lyrische Ausdruck erhält keine überwiegende Gültigkeit. Die Charaktere sind darum noch nicht mit sich selber beschäftigt genug.

Man hat diesen ganzen Styl, weil er nicht von Außen aufgenommen und angelernt, sondern aus dem deutschen Volke selber entsprungen ist, mit Recht „germanisch" genannt. In der That beschränkt er sich nicht auf Cöln und Westphalen, sondern breitet sich auch in dem übrigen Deutschland aus. Er eignet sich jedoch, dem Grundprincip nach, vollständig nur für die Malerschulen der geistlichen Städte. Die königlichen haben, wie oben gezeigt, den höheren Beruf, mehr auf die schärfere Charakteristik und Breite des Weltlichen einzugehen und den Ausdruck strengerer Andacht hinzuzubringen. Je weniger schon Beides gelingen kann, jemehr halten sie sich für jetzt in einer Generationsweise fort, die ihnen nicht völlig zusagt. So können sie weder die anmuthige Unschuld, die frohe Keckheit und im Grandiosen die Lieblichkeit der westphälisch-cölnischen Schule ganz erreichen, noch das so früh heraus gehörig ausdrücken, was wiederum ihnen ausschließlicher obliegt. Sie müssen einen Schritt zurückbleiben, oder vermögen mindestens nicht an der Spitze der Fortbildung zu stehn.

Vier und zwanzigste Vorlesung.

11. Ueber den Entwickelungsgang dieser ganzen Sphäre brauche ich nicht viel hinzuzufügen. Die früheren Jahrhunderte haben nur vereinzelte Werke in einem mehr beschädigten Zustande hinterlassen, und von künstlerischem Werth sind erst die Produkte der späteren Ausbildung.

In diesem Sinne kann man, wenn auch der bisherigen Kenntniß nach kaum mit Sicherheit, drei Stufen unterscheiden.

A.) Die erste reicht bis zur Mitte etwa des vierzehnten Jahrhunderts, und hat in Niederdeutschland zum Hauptlocale Cöln und Westphalen, in Oberdeutschland Schwaben und Franken.

1. Das nächste Hervorbrechen umwandelnder Intentionen, welche aus germanischem Sinne und Geist ihren Impuls herleiten, ist selbst in Cöln unerfreulich und roh. Die ältesten Reste aus dem Beginn des dreizehnten Jahrhunderts zeigen mehr nur colorirte Umrisse als eigentliche Gemälde; in Bezug auf Charakteristik ohne Individualität der Formen und des Ausdrucks. Die Gestalten sind fast durch die hergebrachte Bekleidungsart und den darunter gesetzten Namen allein erkennbar, die gelungeren jedoch im Faltenwurf neu, und bekunden in Stellung, wenn auch unbeholfen und mangelhaft, das Bestreben, dem wirklichen Leben sich nachzubilden. Von dieser Art sind, in überlebensgroßen Figuren, die Verkündigung in der St. Kasterkirche zu Coblenz, an der Wand dem Chore zunächst, (Kunstblatt. 1841. Nr. 87. p. 361.) sowie in Cöln die Malereien in der Lau-

kapelle der St. Gereonskirche, und auf Schiefertafeln die sitzenden Apostel in der St. Ursula. — Die weiteren Fortschritte scheinen das ganze dreizehnte Jahrhundert hindurch höchst langsam gewesen zu sein. Selbst die Wandgemälde im Chore des Cölner Doms, obgleich sie bereits dem Anfange des vierzehnten zugehören, liefern hiefür den sichtlichsten Beweis. Wie denn auch die deutschen Miniaturen derselben Zeit den Vergleich mit den ähnlichen Productionen französischer und niederländischer Meister noch nicht aushalten. In der Zeichnung roher sind die Geberden zwar nicht ohne Ausdruck, doch übertrieben, die Farben zwar frisch, aber grell und gering in Angabe der Schatten.

In Westphalen finden sich Spuren der Malerei schon im Anfange des 11ten Jahrhunderts. Die Nachrichten gehn bis auf Meinwerk, 1009—1035 Bischof von Paderborn, zurück. Dieser in großem Sinn wirksame Hirt erweiterte nicht nur das weltliche Gebiet seines Bisthums sowie die Stadt Paderborn, sondern belebte auch Handel und Wandel, milderte den Druck der Leibeigenen und ehrte und steigerte Handwerk und Kunst durch den Bau des noch jetzt unversehrten Domes, der Bartholomäuscapelle und des Burstorf. Vorzüglich aber blühte unter ihm die schon von Carl dem Großen gestiftete Domschule, aus welcher berühmte Männer, wie Anno, Erzbischof von Cöln, Friedrich, Bischof von Münster, und Andre hervorgingen. In dieser Schule nun, heißt es, ward nicht nur in den gewöhnlichen Gegenständen unterrichtet, sondern auch der Horaz und Virgil, Sallust und Statius gelesen, und das Schreiben und Malen gelehrt. (Vita Meinvercii, Paderb. 1620. Bessen, Geschichte des Bisth. Paderborn. I. p. 113—138.) Unter dem Malen jedoch läßt sich wohl hauptsächlich die Anfertigung von Miniaturen verstehen, die schon zur Zeit der Ottonen in Deutschland mit vieler Kunst betrieben wurde, und erst unter Kaiser Heinrichs IV. Regierung bedeutend wieder herabsank. (Waagen, Kunstw. und Künstler in Engl. und Paris. III. p. 265—266, 275—278.) Meinwerk aber scheint überhaupt durch den Bau

und Ausschmuck der Kirchen in seinem Vaterlande einen Kunstsinn erweckt zu haben, der lebendig und segensreich fortwirkt.

So treffen wir für unsere jetzige Epoche wenigstens auf die bestimmte Nachricht von einem Maler Everwein, der zu seiner Zeit ein Künstler von großem Rufe gewesen sein kann, insofern ihm und seiner Gattin Elisabeth das Capitel zu Soest im Jahre 1231 Haus und Hof zu Geschenk gab. (Westphalia vom 3ten Decbr. 1825; Kunstbl. Dec. 1841, No. 100.) Doch haben sich weder von diesem Meister noch von Anderen irgend sicher nachweisbare Werke erhalten.

2. Dagegen sind noch in Oberdeutschland, besonders in Schwaben, einige Ueberreste von Wandmalereien vorhanden, die vielleicht schon dem Anfang des vierzehnten Jahrhunderts zugehören mögen.

Ich rechne hieher die zwar übermalten einfachen Darstellungen im Chor der kleinen Kirche zu Kentheim auf dem Schwarzwalde, ohnweit des Städtchens Calw.

An der westlichen Wand ist die Verkündigung, an der östlichen sind Christus, ihm zur Seite Moses mit den Gesetztafeln, und der Täufer mit dem Agnus Dei, in dem Rundgewölbe der Weltrichter, in den vier Ecken die Symbole der Evangelisten. Sämmtliche Figuren, auf blauem Grunde, ungelenk, roh, mit ungebührlich großen Köpfen, aber von Strenge und Ernst. Einige, wie der Engel in der Verkündigung und Moses stark bewegt.

Auf der nördlichen Außenseite der Kirchenmauer läßt sich theilweise noch der Heiland am Kreuze nebst einigen anderen Gestalten erkennen. Ihre scharfgezogenen Umrisse der Gewänder und Körper bekunden den ähnlichen Styl. (Kunstblatt 1840 No. 96 p. 401—402. Sendschr. v. H. Grüneisen.)

Ob aber die neuerdings entdeckten Wandgemälde im Schlosse zu Forchheim bei Bamberg (Kunstbl. 1832 No. 27.) in so früher Zeit, oder in spätrer entstanden sind, kann ich nicht bestimmen. Ich habe sie eben so wenig als die Bilder zu Kent-

heim selber gieht. Auch über die erste Entwicklung der Schule zu Nürnberg muß ich mich jedes Urtheils enthalten.

B. Eine zweite Stufe umfaßt den kürzeren Zeitraum von der Mitte ohngefähr bis gegen den Schluß des vierzehnten Jahrhunderts. Erst auf ihr geht die entwickelte Technik mit einer bereits reicheren Kunstauffassung Hand in Hand. Theils in Prag, Schwaben und Franken, theils gelungner wiederum in Westphalen und Cöln. Denn auf dieser Stufe beginnt schon der obenberührte Unterschied bischöflicher und weltlicher Stärke merklicher hervorzutreten. Doch, wie gesagt, den Letzteren nicht zum Vortheil. Sie stimmen mit jenen entwickelteren Schulen hauptsächlich nur in der Technik überein. Der Vortheil dieser neuen Behandlung der Temperafarbe besteht, wie man neuerdings annimmt, in einem leichteren Bindungsmittel, das, über die Byzantiner und Giotto hinaus, eine flüssigere Schmelzung und gesteigerte Kraft der Töne zuläßt.

1. Außer der cölnischen und westphälischen Schule ist in der 2ten Hälfte dieses Jahrhunderts besonders die kurze Blüthe von Wichtigkeit, welche durch die Meister Theodorich aus Prag, Kunze und Nicolaus Wurmser aus Straßburg in der Hauptstadt Böhmens zur Zeit Kaiser Karls IV. schnell ins Leben gerufen wird. Die Wand- und Tafelgemälde im Schlosse Carlstein, in der St. Veitskirche auf dem Hradschin, in der Theinkirche, und wenige Bilder in der Wiener Belvederegallerie sind die wichtigsten Ueberreste. Theils Brustbilder und Figuren einzelner Heiligen, theils Darstellungen Gott Vaters, des englischen Grußes, der Heimsuchung, der Mutter mit dem Kinde, der Opferung der drei Könige, des Ecce Homo und der Kreuzigung, theils einige Tafeln, welche den Kaiser in seiner Andacht oder in sonstigen religiösen Acten abbilden. (Hirt, Kunstbemerk. auf einer Reise über Wittenberg ꝛc. 1830. p. 177—179; Kugler, Handb. der Gesch. der Mal. II. p. 30—32.) Doch entspringt hier die Kunst nicht aus dem Volksleben selbst, sondern aus der Munificenz des kunstliebenden Kaisers, der, erzogen am Hofe Carls des Schönen, zu einem gleich einsichtigen

Freunde der Baukunst und Malerei heranwuchs, und besonders deutsche Maler nach Prag zog, oder auch italienische, den Thomas von Mutina z. B., beschäftigte.

Sowohl die Werke des Theoderich als des Nicolaus geben noch wenig Ausbeute für eigentlichen Kunstgenuß. Ein Bestreben nach Wirkung durch großartigere Formen läßt sich nicht verkennen, aber die Gestalten bleiben roh, ohne Adel und Jugendfrische, und besonders Arme, Hände, Beine und Füße plump und schwerfällig. Dabei sind die Physiognomien in Charakter und Ausdruck oft leer, die blaugrauen, überall gleichgeformten Augen blicklos, die Nase meist in ähnlicher Weise rundlich und dick, der Mund voll und groß. Nur wenige der gelungensten weiblichen Köpfe, der Maria z. B. in der Theinkirche zu Prag, nähern sich der jugendlichen Anmuth cölnischer Meister. Dagegen erinnert der Faltenwurf bisweilen an altchristliche Traditionen, und ist im Allgemeinen weder steif noch hart; doch wird er auch häufig wieder bis zur Verblasenheit weich und unbestimmt. Der Hauptunterschied aber gegen die bisherigen Anfänge kommt, wie gesagt, durch die neue Farbenbehandlung hervor. Statt der schwarzen Umrisse und grellen Lichter wird ein gefälligeres Schmelzen sichtbar, in Localtönen kräftig und klar, in Abstufungen und Uebergängen leicht und fließend; doch ohne Tiefe und Wirkung der Schatten, so daß es an rundender Modellirung fehlt, und überhaupt ein Extrem nur mit dem andern vertauscht ist.

Auf den ähnlichen Ursprung deutet außerhalb Böhmens, ein Altarblatt zu Mühlhausen am Neckar, nahe bei Cannstadt, von einem in Schwaben ansässigen Bürger, Reinhart, in die dortige St. Veitskirche gestiftet, glaublicher Weise in der zweiten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts. Das Mittelbild, etwa drei Fuß breit und sieben hoch, stellt den h. Wenzel im Waffenschmuck mit Krone und Nimbus auf einem niedrigen Grashügel dar, der linke Flügel den h. Sigismund, der rechte den h. Veit.

Alle drei Figuren sind bei weichem Ausdrucke plump in der

Form, aber nicht ohne Großartigkeit. Die äußeren Flügel zeigen zunächst über dem Ritter Reinhart, als Donatar, den Heiland mit Dornenkrone, Geißel und Ruthe, dann die Verkündigung und die Krönung der Jungfrau; endlich Christus am Kreuz, Maria und Johannes zu seinen Seiten. Auch diese Figuren sind sämmtlich in Körperform mager und kurz, von breitem Kopf und fleischigen Gesichtern mit gedrückten Stirnen und kleinen Augen. Die anschließenden Gewänder falten sich spärlich. Die Technik jedoch beweist Sorgfalt, und die Carnation ist voll Kraft. (Grüneisen. Kunstbl. 1840. No. 96. S. 404.)

Verschieden von diesem böhmischen Typus und durchweg national deutsch sind die wenigen anderen Malereien derselben Zeit, die sich sonst noch in Schwaben zerstreut finden. Am gründlichsten bis jetzt hat ihnen Grüneisen nachgeforscht und sie theils in seinem Büchlein über Ulm's mittelalteriges Kunstleben, theils in einem Sendschreiben an Kugler (Kunstbl. 1840. No. 96–98.) näher bezeichnet.

Dieser Schilderung zufolge gehören hieher vorerst in Ulm die Fresken auf den Bogennischen eines Gemachs in dem vormaligen Ehinger Hofe. Sie stellen an der Eingangsthür, am fleißigsten ausgeführt, sitzend einen Mann mit einem Hund und eine Frau mit einem Affen dar, in den anderen Nischen je zwei sitzende Männer, an den Fenstern Musicirende. Der Ausdruck ist nicht religiös, doch ernsthaft; die Zeichnung der besten Figuren in der Form voll und rund, die der übrigen magerer, doch in der Gewandung einfach und würdig, mit Anfängen eines schönen Schwunges der Linien und der natürlich bewegten Gestalten. Auch fehlt es der Färbung wohl ganz an Schatten, aber nicht an Frische des Tons; die Technik, wenn auch noch unvollkommen, bekundet eine vorgeschrittene Gewandtheit. (Ulm's Kunstleben im Mittelalter. Ulm 1840. S. 11–13.)

Außer diesen minder bedeutenden Ueberresten finden sich zu Mühlhausen in der obengenannten Kirche des heil. Vitus noch ein Altarschrein mit bemalten Flügeln, sowie größere und kleinere Wandgemälde schwäbischen Ursprungs und Charakters. Die

Flügel des Hochaltars enthalten verschiedenartige Scenen aus dem Leben des heiligen Veit. Innen die Taufe und Marter, außen die Heilung des kaiserlichen Sohnes und die Folter des Vitus und Modestus; in den Formen allerdings mager und unvollkommen und auch sonst nicht ohne vielfache Mangel, in einzelnen Köpfen der Heiligen aber voll Ausdruck und in der Gestalt des Kaisers „mit dem Gepräge der Kraft und Majestät." Auf der Hinterseite des Schreins ist Christus zu sehen, wie er seine Wunden zeigt. Die Umschrift bestätigt die Vermuthung, dieß Werk sei noch vor Ablauf des vierzehnten Jahrhunderts vollendet.

In Rücksicht auf die Wandmalereien will ich der Kürze wegen auf Grüneisen's Beschreibung selber verweisen. (Kunstbl. 1840. No. 96. S. 405—406.)

Für die fränkische Schule derselben Zeit weiß ich, da mir neue Forschungen für jetzt versagt sind, gleichfalls nur Kugler's Bemerkung zu wiederholen, (Handb. d. Gesch. d. Mal. II. p. 30), „die älteren Bilder der Nürnberger Schule hätten im Allgemeinen bereits eine gewisse Schärfe in der Formenbezeichnung, die sie von anderen gleichzeitigen Leistungen der deutschen Kunst zu unterscheiden scheine."

2. Der zweite reichere Kreis enthält den Fortgang der westphälischen, und nächsten Sieg der cölnischen Schule. Denn die erstere muß auch jetzt noch zurückstehn, und hat nur wenige Kunstwerke hinterlassen.

Passavant, dem ich aus Mangel eigner Anschauung folgen muß, führt deren nur drei an.

Erstens, aus dem Nonnenkloster Wormel im Bisthume Paderborn, gegenwärtig im Besitze des Herrn Oberregierungsraths Bartels, eine lange Tafel mit einer allegorisch mystischen Darstellung der reinen Jungfrau als Repräsentantin der christlichen Kirche. Im Mittelpunkte des salomonischen Tempels steht Maria mit dem Kinde. Daneben sind links die Verkündigung, rechts die Geburt; dem Tempel zunächst auf Stufen zwölf Löwen mit den Namen der Apostel und Worten des Credo, ihnen

zur Linken Virgil, zur Rechten Albumasar mit Stellen aus ihren Schriften, die auf Christi Geburt gedeutet werden; weiter zur Seite sodann auf Goldgrund in architectonischen Rahmen je drei Heilige, und darunter in allegorischen Figuren Eigenschaften der Jungfrau, dem englischen Gruße entlehnt; unten endlich zu Maria's Füßen in einem Sarge ein weißgekleideter Mann, als „tuba gygantis" bezeichnet, an den Seiten Sybillen.

Die Gestalten, weniger als die älteren geschwungen, neigen meist etwas das Haupt; die weiblichen besonders mit breiter Stirn, schmal geschlitzten Augen, flacher und langlicher, doch spitzer Nase, vollen Lippen und zartem Kinn. Von ihrem Ausdruck berichtet Passavant nichts. Die Temperabehandlung beschreibt er als flüssig und weich, ohne schwärzliche Umrisse, im Ton jedoch weniger tief und vollkommen als die Werke des Meister Wilhelm von Cöln. — Ein anderes Bild im Museum zu Münster diente in dem St. Walburgskloster zu Soest als Deckel eines Schränkchens. Es zeigt auf zwei schmalen Tafeln die h. Ottilia und Dorothea in anmuthvollen schlanken Figuren, die an Fiesole erinnern. Das schöne Oval der Köpfe ist wie der Mund voll, die Nase fein, das Auge offen, doch mit etwas nach Außen herabgezogenen Winkeln; die Färbung nicht tief, obschon weich und gelungen.

In Bielefeld endlich soll sich noch ein Altarblatt vom Jahr 1400 vorfinden. (Kunstbl. Dec. 1841. No. 100. p. 415—15.)

Vielleicht lassen sich auf den verwandten Typus auch die Bilder zurückführen, welche ehedem, wenn zwar nur als geringe Ueberbleibsel, in der Ordenskirche des Marienburger Schlosses aus mehrfacher Uebertünchung und dickem Kalkbewurf zu Tage gefördert sind. Sie laufen fast durch die ganze Kirche über den Stuhlen der Ritter bis gegen die Fenster hinauf, und scheinen theils einzelne Heilige, theils Christus, das Abendmahl und sonstige Situationen aus dem Leben des Heilands, unterbrochen von Engelsgestalten, dargestellt zu haben. Doch sind nur noch wenige Köpfe, Hände oder Gewandtheile sichtbar, dunkelbräunlich umrissen, die Physiognomieen wenig individuali-

sitzt und nicht von lebendigem Fleischton, die Engel jedoch voll Lieblichkeit, die Hände roh, ohne Naturwahrheit; einige Gewänder von reichem Schwunge der Falten, und relativ feiner, heller Färbung, obschon von geringer Kraft der Schatten. Ich reihe sie mit der westphälisch-cölnischen Schule in Verbindung, weil auch in Danzig fast alle Gemälde, welche auf das 14te Jahrhundert hinweisen, wenige rohere Arbeiten ausgenommen, entweder von cölnischen oder westphälischen Meistern herrühren. Eine heimische Schule gab es in Westpreußen in dieser frühen Epoche noch nicht. Auch italienischer Einfluß macht sich nicht sichtbar. Der Zeit ihrer Entstehung nach müssen jene Wandgemälde jedoch in die zweite Hälfte des 14ten Jahrhunderts fallen, da der Bau der Kirche selbst nicht vor 1340 vollendet ist. Die schlechte Erhaltung aber läßt keine nähere Merkzeichen erkennen.

Den höchsten Gipfel endlich dieses gesammten Kreises erreicht die cölnische Schule.

Mehr noch als in der westphälischen scheint in ihren Gemälden der Seelenausdruck hell und klar durch jede Gestalt hindurch und steigert alle Formen in milderem Schönheitssinne zu jener schon oben geschilderten Lieblichkeit.

Dennoch hat sich aus dem Ende des Jahrhunderts nur der Name des Meisters Wilhelm erhalten, der in Herle bei Cöln geboren, bereits um das Jahr 1360 in Cöln anwesend, seit 1370 dauernd dort ansässig ist. (Kunstr. d. Engl. u. Belg. p. 405.) Die Limburger Chronik preist ihn unter dem Jahre 1380 „als den besten Maler in allen teutschen Landen" und dieser Ruhm, der vorzüglichste seiner Zeit gewesen zu sein, ist noch in unseren Tagen gültig.

In seinen Gemälden zuerst kommt das in anmuthiger Weise zum Vorschein, was ich als Seelenpastos dieser Schule bezeichnet habe. Ebenso das Jugendreine, Sanfte und Stille, der Kindersinn des Gemüths, und dabei das halb unbefangen, halb absichtlich Zierliche. Gerade zur Zeit der unruhigsten städtischen Kämpfe muß in diesem Meister ein frommes, glückliches, zartes und dennoch männliches Herz geschlagen haben. Seine Gestal-

ten sind lang und schmächtig, die Mädchenköpfe höchst freundlich gerundet, die Nasen gerade und fein, der kleine Mund ist schwellend, das Kinn rund oder auch zart gespitzt, der Faltenwurf weich und fließend geschwungen, der lichte Farbenschmelz wunderbar reizend, der Gesichtsausdruck, die Stellung und Geberde selten verfehlt. Als Hauptwerke kann man ihm die heilige Veronica mit dem Schweißtuche, aus der Boisserée'schen Sammlung her wohlbekannt, die Madonna mit dem Kinde und weiblichen Heiligen im Museum zu Cöln, sowie das Jugendleben und die Passion Christi, ein Altarblatt in einer Capelle des Chors im Cölner Dom, und den gekreuzigten Heiland in der Castorkirche zu Coblenz beilegen. Passavant theilt ihm oder seinen Schülern neuerdings noch andere Bildchen und Holzschnitte zu. (Kunstbl. Nov. 1841. No. 88 u. 89.)

Was dagegen auch Meister Wilhelm noch vermissen läßt, ist theils die tiefer in sich concentrirte Seele des Ausdrucks, die festere Individualität der Charaktere und die vielseitigere Naturbeobachtung, theils jene durchgreifende Hoheit, welche, dem näheren Hereintreten in die menschliche Wirklichkeit und äußere Umgebung zum Trotz, sich dennoch erhält.

C. Diese Vorzüge zu den bisher schon ausgebildeten hinzu erworben und den hiefür nöthigen Fortschritt in der Technik gethan zu haben, bezeichnet das Hauptverdienst einer dritten Stufe, die sich bis gegen die Mitte des 15ten Jahrhunderts erstreckt.

1. Unter den cölnischen Malern dieses Zeitraums ragt vor allem der große Meister Stephan hervor. Sein Name ist erst seit Kurzem dadurch näher beglaubigt, daß man eine Notiz des Albrecht Dürer auf das Dombild zu Cöln bezogen hat. (Kunstbl. v. 27sten Jan. 1823.) Dürer schreibt nehmlich in seinem bekannten Tagebuche: „Item hab 2 weiß pf. von der Tafel aufzusperren geben, die Meister Steffan zu Cöln gemacht." Daß hierunter wirklich das Dombild müsse verstanden werden, sucht Passavant durch eine Anekdote zu erweisen, die Mathias Quaden von Kinkelbach in seiner „Teutscher Nation Herr-

lichtein", Cöln 1609. p. 129 erzählt. Als Turer, sagt Kinkelbach, beim Hinabziehen durch eine gewaltige, namhafte Stadt gekommen, welche diesmal nicht zu nennen stehe, sei ihm von den Herrn, „vielleicht mehr aus Begierung vor Maximiliane, denn aus Liebe zur Kunst," eine Audienz ohne Zahl gezeigt, und als Turer der Bewunderung zu sprachlos geworden, hatten die Herrn, um heimlich auf das ärmliche Leben zu sticheln, das die armen Phantasten von Künstlern führen müssten, hinzugefügt, dieser Mann sei zu Cöln im Spital gestorben; worauf ihnen Turer denn eine Zurechtweisung nicht schuldig geblieben. — Da nun das Tombild früher auf dem Altar der Rathskapelle stand, so wurde deshalb Turer wahrscheinlich von den „Herrn" des Rathes selber geführt, die sich ihm wenigstens äußerlich reputierlich zeigen wollten. (Passavant, Kunstreise durch Engl. u. Engl. p. 412.) Kinkelbach aber mochte sticheln den „Herrn" ihres Mangels an Kunstliebe wegen einen tüchtigen Schlag versetzen, heimlich jedoch, wie es dem Turer gethan, deshalb verschweigt er schonend den Namen der Stadt. Die Richtigkeit seiner Erzählung bestätigt vielleicht der Umstand, daß Turer nicht beim „Hinabziehn," sondern bei der Hinaufkunft von Aden und Leuen her, und zwar in den letzten Tagen des October oder Anfang Novembers 1520, für seine 2 Weissagungen sich die Tafel des Meister Stephan ausleihen ließ. (Reliquien v. Albrecht Turer, Nürnberg 1828 p. 102—3.) Der früheren unentgeltlichen Besichtigung erwähnt das Rechnungstagebuch nicht. In welchem Ansehen aber das Tombild noch im 16ten Jahrhundert bei den Cölnern selber gestanden, erhellt aus dem durch Heinrich von Ach 1574 gedruckten Städtebuch, in welchem es (p. 29) von dieser kunstreich gemalten Altartafel heißt, „daß auch die hocherfahrnen Maler sie nit genugsam loben, und sich an deren mit hohem Verwundern ersettigen konnten."

Von Meister Stephan nun sind mehrere Werke vorhanden.

Das früheste, ehemals in der Benedictiner-Abtei zu Heisterbach bei Bonn, jetzt noch in Bruchstücken übrig, die aus der

Boiſſerée'ſchen Sammlung nach München gekommen ſind, bekunden ihn noch, wie einige andre Bilder in Cöln und München, als einen Schüler des Meiſter Wilhelm. (Kunſtblatt durch Engl. u. Belg. p. 413. Kugler Geſch. d. Mal. II. 36.)

Bald aber übertrifft er auch dieſen durch genaueres Studium der Proportionen, Geberden und Züge, durch reiches und tiefes Colorit, durch lebendigern Ausdruck mannichfaltiger Charakter-Zuſtände und Affecte, und bildet nun durch ſein berühmtes Dombild den Gipfel der geſammten colniſchen Schule.

Die äußeren Flügel dieſes Meiſterwerks ſtellen den Gruß des Engels dar. In ihrem kindlich geſchmückten Gemach, vor dem Betende knieend, das Auge halb niedergeſenkt, die Hand wie im glücklichen Staunen erhoben — welch liebreizende Maria! Mehr aus heiligem Wachs geformt, als aus Fleiſch und Blut, doch von ſo reiner Seele, daß Athem und Leben faſt allzu ſtark erſcheinen konnten.

Keine Pracht der Farbe iſt hier irgend verſchwendet. Thun ſich aber die Flügel auf, ſo iſt es, als ob ein Blick in den farbenbeſeligenden Himmel ſich öffnete. Und wir bleiben doch ganz auf Erden, im Mittelalter, in Cöln. Das Goldgrün der Kräuter, des Raſenteppichs im Vordgrund wie morgenfriſch, die Schlüſſelblumen und Veilchen wie liebevoll ausgeführt! Wie ſaftreich das grüne Gewand des alten Königs, wie ſanft das Roth des jüngeren, wie blauweißlich ſchimmernd und violett der Rock des vorderſten Kriegers, wie tief das Blau in Mariä Mantel und auf dem traulichen Goldgrund wieder ſo licht der meergrüne ſilberne Teppich! Dann wieder links die goldene Rüſtung des Heiligen, neben dem gedämpften Stahl ſeiner Krieger, und rechts gegenüber die Schaar der Jungfrauen nicht bunt, nicht einerlei! Ueberall Klarheit und Licht, doch Schattentiefe genug, um Alles zu ſondern, und ſchon ein zartes Spiel der Nuancen, um Schmelz und Vereinigung geltend zu machen.

Was es für ſeine Mitbürger in dem Stiftsdom und den übrigen Kirchen Heiliges giebt, hat der Meiſter zu einem Gemälde verſammelt.

Im Mittelbilde herrscht eine fast morgenländische Pracht, und doch ist alles milde und fromm. Die Fahnen flattern so lustig, die Engel fliegen so lerchenleicht, daß es scheint, als müßten die Knieenden sich erheben, die Stehenden sich bewegen, und doch sind Alle so stumm und still; von Andacht gefesselt wenige, die meisten voll ruhigen Friedens, am Ziel der Reise glücklich und froh, in dem großen einzigen Augenblick aber noch über alle Erwartung hinaus überrascht, wie über ein Wunder des Glücks.

Maria, auf ihrem Kaiserstuhl thronend, obschon gegen den Hintergrund gerückt, bleibt der unverkennbare Mittelpunkt. Demüthig vor Gott sitzt sie da, und dennoch so groß in Form, Stellung, Gewandung, und dabei so mild in Zügen, so lieblich warm in Fleischton und Seelenhauch, solch anmuthige cölnische Jungfrau, und beides so widerspruchslos, wie nur die erste Unschuld es finden und bilden kann. Gleich ihr hat das Kind etwas Hohes und Herrschendes und ist dabei ganz ein Kind. Zur Rechten und Linken knieen die Könige: der Greis vor der Jungfrau wie in endlich erfüllter Hoffnung der Andacht hingegossen; der Andere, aufgerichtet, weiht ihr den hohen Pokal, männlich schön und jung, durch ihren Anblick für immer erhellt; hinter ihm, in liebender Ehrfurcht vorwärts geneigt, von seinem Gemüth, steht der jugendlich schlanke Mohrenfürst, den Goldbecher in der Rechten; die Linke aufs Herz gelegt, dringt er nicht weiter vor; sein rechter Arm nur beim Raben hat leise den Teppich umgeschlagen. — Im Halbkreis umher reihen sich je drei des Gefolges. Gegen den Vorgrund links mit seltsam kleinen Füßen, kriegerisch angethan, ein Fahnenträger; ihm gegenüber ein jugendlich vorlauter Knabe, das Schlachtschwert mit langem Griff in der Hand, als gält es hier ritterlich aufzutreten, doch mit so liebem offenen Antlitz, so zuversichtlich vor Gott, und zugleich von so sanftem Staunen zurückgehalten, daß man nun kaum mehr betrachten mag, ob die Uebrigen neugierig, fragend, lächelnd, ernst oder gleichgültig dreinschaun. Zur Ausfüllung endlich des Halbkreises tauchen aus dem Gefolge noch

rechts und links einzelne Köpfe und Rücken hervor. So iſt das Ganze nirgend überfüllt, nirgend leer, ſymmetriſch und doch lebendig, die Hauptgruppe durchweg hervortretend, und dabei nichts beiläufig und unbedeutend.

Je lichter im Hauptbilde die Geſtalten auseinander treten, deſto gedrängter ſchaaren ſie ſich auf beiden Flügeln: rechts die Jungfraun von der Urſula, den Pfeil in Händen, geleitet, links die Krieger von Gereon, in Rüſtung und ſammetnem Waffenrock.

Geſenkten Blickes ſchreitet Urſula ſinnend vorwärts. Eine Königstochter und Himmelsbraut, in Geſtalt und Antlitz die Liebeserinnerung der Marter nur gleich einem leiſen Schmerzenshauch. Des Bräutigams ihr zur Linken gedenkt ſie nicht; in zartlicher Knabenblume iſt er auch mehr ein Seelengeſpiele der Kindheit als ein ſchützender Lebensgefährte. Ihm am meiſten ähneln die übrigen Jungfraun. Weiße Roſen, Perlen, Geſchmeide im Haar, in verſchiedenſter Stellung der Köpfe, lachein die Einen, Andere denken ſchon ſchmerzlicher nach, doch alle ziehen mit ſtummer Erwartung heran, als ging es zum Brautaltar. Sie würden den irdiſchen Bräutigam eben ſo unſchuldig lieben, als das Kind, zu deſſen Verehrung ſie Urſula führt.

Der ritterliche Gereon, nicht gewaltig in Körperkraft und Heldenſchaft, aber ernſt und fromm von Gemüth, ſteht haarſcharf da, in dem mannhaften Angeſicht den Nachklang jugendlicher Schönheit; breiter, gedrungener ſind die übrigen Krieger, zuſammengehaltene redliche Charaktere, die etwas durchgemacht im Leben. Die Laſt des Irdiſchen ruht ſchon auf ihrer Seele. Aber in männlicher Faſſung treten ſie herzu, nicht wie zum Feſt, nicht wie zur Schlacht. Zu den Heiligen drei Königen wallen ſie, wie zum Hoflager des Kaiſers, der ritterliche Thaten gnädig belohnen wurde.

In einem dritten Altarblatte, wenn es ihm darf zugetheilt werden, thut Meiſter Stephan in Rückſicht auf Individualiſirung noch einen Schritt vorwärts. Die religiöſe Hoheit aber kann er nun nicht mehr geltend machen. Darin reicht die Kraft der

cölnischen Schule noch nicht aus. Sie büßt nach dieser Richtung ein, was sie nach der andren gewinnt. Ich meine die Mitteltafel des Weltgerichts in dem städtischen Museum zu Cöln.

Im oberen Theile Christus als Weltrichter; der Form und Stellung nach im herkömmlichen Typus auf Goldgrund, von Engeln umflogen; rechts zur Seite Maria, links Johannes. Alle drei, obschon in Größe und Bedeutung die Hauptfiguren, dennoch weniger gelungen, ausdrucksloser und leerer als die übrigen. Besonders die Unterarme und Waden außer Verhältniß dick, die Füße zu groß, Knöchel und Handgelenke mager und dürr. Ein Mangel, der auch im Dombilde nicht ganz vermieden ist.

Darunter im Mittelgrunde rechts ein weißes Thor als Eingang des Paradieses, zu welchem die Seliggesprochnen in dichter Schaar langsam hineindringen; individuell in Zügen und Charakter, doch nicht von der lieblichen Frische und Unschuld mehr, die in den eilftausend Jungfrauen entzückt. Auf der anderen Seite der Höllenthurm; dazwischen Verdammte, von Teufeln an ringsübergezogener Kette geführt. Im Vorgrund theils die Letzten der Schaar, die ins Himmelsthor einzieht, theils Auferstehende, deren sich Teufel bemächtigen. Unter den Sündern sind hauptsächlich Cardinäle und Päbste, unter den Lastern Völlerei, Habsucht und Wollust hervorgehoben; die Grade der Furcht, Hoffnung, Verzweiflung richtig und genau bezeichnet. Die Martern erscheinen mehr als innere, selten als leibliche Qual; überhaupt thut sich im Diabolischen keine Phantasie kund, die das Schreckliche liebt, sondern eine Milde, die im Widerwärtigen selbst noch Sanftheit und Maaß bewahrt. — Die ganze Composition ist bei der Fülle kleiner, spannelanger Figuren höchst einfach, doch nicht ohne Leben. Die Haufen, hier eng zusammengeschichtet, sind dort zu abgeschlossenen Gruppen und Situationen gesondert, für die Zeit und Schule von bewundrungswürdiger Freiheit und Kühnheit der Bewegungen; die nackten Körper namentlich mit einer Kenntniß der Formen behandelt, welche über die eyckische Anschauung hinausgeht, und

in einer Wahrheit des Fleiſchtons, der an die Vorzüge dieſer Schule heranreicht. Doch bleibt daneben weder jene conventionellere Carnation aus, die in einigen Köpfen auf der Tafel der Urſula vorkommt, noch der braunröthliche Fleiſchton, der bei den cölniſchen Meiſtern beliebt iſt.

Die inneren Flügel, jetzt dem Städel'ſchen Inſtitut zugehörig, ſtellen in zwölf Abtheilungen das Martyrthum der Apoſtel dar und deuten, in den leidenſchaftlich bewegten Figuren übertrieben und abſichtslos verzerrt, ſchon auf den vorbereitenden Uebergang in die ſpätre Epoche der cölniſchen Schule. Die Heiligen auf den Außenſeiten bewahren in ruhiger Stellung die gewohnte Milde und Würde. Sie ſind mit der Boiſſerée'ſchen Gallerie nach München gekommen.

Von Werken der Nachahmer und Schüler des Meiſter Stephan giebt es in Kirchen und in dem Muſeum zu Cöln gleichfalls noch eine ziemlich bedeutende Anzahl. Auch die Berliner Sammlung beſitzt deren zwei. (Abth. III. Claſſe 3. No. 161—62.) Die Darſtellung im Tempel vom Jahre 1417, in der Gallerie zu Darmſtadt, trägt mehr den Schulcharakter des Meiſter Wilhelm

Einen ähnlichen, wenn auch nicht gleich großen Fortſchritt macht die weſtphäliſche Schule deſſelben Zeitraums. Doch hat ſich nur eine geringe Anzahl bekannter Gemälde erhalten. Die wichtigſten ſind durch Herrn F. Becker (Muſeum, Blätter für bildende Kunſt, Jahrgang 1835, No. 47.), und durch Kugler (Geſch. d. Mal. II. p. 39 u. 40) und Paſſavant (Kunſtblatt, Dec. 1841. No. 100) näher beſchrieben. Da ich ſie nicht ſelber geſehn, muß ich mich dieſen Führern anſchließen.

Sämmtliche Bilder, als vorzüglichſte ohngefähr ſechs, theils in der Sammlung zu München, theils in den Kirchen zu Osnabrück, Dortmund und Soeſt, fallen in den Anfang oder die Mitte des 15ten Jahrhunderts. Sie ſtellen entweder Maria mit dem Kinde, Apoſtel und Heilige zur Seite, die Verkündigung und Geburt, die Anbetung der Hirten, und die Krönung der Jungfrau, oder die Kreuzigung auf Goldgrund in Tempera dar:

im Ausdruck der Frauen lieblich, in den Charakteren der Männer ernster, im Faltenwurf in größeren Massen gehalten, einfach und sanft geschwungen, in den Bewegungen meistentheils wahr, im Colorit bei kräftiger Carnation freudig und hell, und in der allgemeinen Auffassung am häufigsten dem Styl Meister Wilhelm's verwandt.

Der gleiche Grundtypus endlich hat sich auch, scheint es, in dieser Epoche wiederum bis nach Westpreußen hingezogen. Mehrere Tafeln in der Pfarrkirche zu Danzig aus dem Ende des vierzehnten und Anfang des funfzehnten Jahrhunderts sind theils cölnischen, theils vielleicht westphälischen Ursprungs, ohne jedoch von Meistern ersten Rangs herzurühren. Auch in anderen Städten haben sich ähnliche Kunstwerke erhalten. Die zum Theil glücklich hergestellten Wandmalereien z. B. in der Liebfrauenkirche zu Halberstadt, besonders der zartempfundene Tod der Maria, gehören wahrscheinlich dieser Epoche an. (Kugler, Handb. d. Kunstgeschichte p. 597.)

2. Auf der anderen Seite regt sich in Oberdeutschland gleichfalls ein mannichfacheres Kunsttreiben, das nun schon jenem volleren Gelingen entgegenführt, in welchem sich von der Mitte des 15ten Jahrhunderts ab die Schwaben und Franken den gleichzeitigen Meistern am Rhein und in Westphalen dreist dürfen zur Seite stellen.

An Namen zu ihrer Zeit bekannter Maler ist in Schwaben schon am Ende des 14ten Jahrhunderts eher ein Ueberfluß als ein Mangel. Jäger führt allein aus der Stadt Ulm deren mehrere an. (Schwäbisches Städtewesen. Erster Band. 1831. p. 582—83.) So erwähnt z. B. eine Urkunde von 1370 des Malers B. Wurm; Rudolf Schaggan lebte um 1385; Hans Beham 1399. Mehr noch vergrößert die Zahl sich im Beginn des 15ten Jahrhunderts und läßt sich nun auch zum Theil mit noch verhandnen Gemälden in Zusammenhang setzen. Für die nähere Angabe jedoch, da ich keines der Bilder gesehn, muß ich wieder Grüneisen zum neusten Gewährsmann wählen.

Dem alteren strengen Typus schließen sich noch die Wandgemälde in der Kirche des Cistercienser Klosters zu Maulbronn an; ein heiliger Christoph, eine Anbetung der Könige und ein Marienbild mit dem Stifter: in Rücksicht auf Farbe verblichen, durch Ernst und Ansehnlichkeit der Gestalten aber noch immer von Wirkung. (Kunstbl. 1840 No. 96. p. 407.) Die wohlerhaltene Inschrift giebt die Jahreszahl 1424, und nennt als Maler den Meister Ulrich, dessen auch sonst schon in einer Urkunde von 1399 Erwähnung geschieht. (Jäger, Schwab. Städtewesen. p. 583.)

Eine bereits vorschreitende Entwicklung beweisen die Flügelbilder des Altarschreins vom Jahr 1431 in der südwestlichen Ecke des Schiffs zu Liefenbronn, an der Grenze des Schwarzwaldes. Der Schrein selbst steht inmitten einer größeren Tafel deren Spitzbogenform oben und zu beiden Seiten noch je ein Feld zur Bemalung übrig ließ. Der Ausdruck, die Formen, die Technik sämmtlicher auf Goldgrund gemalter Tafeln haben ein gesundes und warmes Colorit, sowie bei regsamer Lebendigkeit das Gepräge von Anmuth und Frömmigkeit, das auch im späteren Verlauf des Jahrhunderts bei veränderter Richtung ein Grundzug der schwäbischen Schule bleibt. Als Urheber nennt eine Anschrift den Meister Lucas Moser von Weil; nicht zu verwechseln mit dem gleichzeitigen Nicolaus von Wyl, einem Schweizer, den Aeneas Silvius um 1449 als Maler seiner Zeit hervorhebt.

In Urkunden kommt außer diesen Namen noch ein Meister Martin vor, der in Ulm wahrscheinlich ein innaßes Gericht anführte, und 1431 für die bevorstehende Anwesenheit Kaiser Sigmund's einen Ehrenhimmel mit Vergoldungen malte. Ferner Hans und Peter Acker, sowie Hans Tegeler, alle drei zwischen 1430—43. (Jäger l. c. p. 581.)

Vielleicht stammt aus derselben Zeit auch ein Bildniß im Gewölbeschluß der noch erhaltenen Capelle des vormaligen Dominikanerklosters in Ulm, das man als Portrait des Mönches Amandus Suso bezeichnet, jenes frommen Dichters, der unter

lieblicher Marter und Pein, mit warmer Begeiſterung in teutſchen zärtlichen Worten ſeine Preis- und Liebeslieder zu Ehren der Jungfrau und des Chriſtkindes ſang; Lieder, die hier, wie in den Niederlanden, auch die bildende Kunſt zu immer erneuter Verherrlichung der gnadenreichen Mutter anfeuerten. (Wevermann, Nachrichten v. Gelehrten u. Kunſtl. a. Ulm. 1798. p. 300.; Ulm's Kunſtleben im Mittelalter p. 11.)

Zur andere Theile von Oberdeutſchland ſind noch die Wandgemälde im Dome zu Frankfurth aus dem Jahre 1427 anzuführen. Sie zeigen auf acht und zwanzig kleineren Abtheilungen die Geſchichte des h. Bartholomäus, und zu den Seiten des Altars auf zwei größeren Bildern eine Scene aus der Offenbarung, und Chriſtus als Gärtner, in der Empfindung ziemlich roh, in den Formen gedrungen, doch in einzelnen Geſtalten nicht ohne Beredtſamkeit. (Kugler, Geſch. d. Mal. II. p. 42—43 Handb. d. Kunſtg. p. 597.)

Welche Fortſchritte um die gleiche Zeit die Malerei in Franken gegen ihre bisherige Ausbildung macht, weiß ich nicht zu beſtimmen.

Ueberhaupt habe ich die vorſtehenden, theils eignen, theils fremden Forſchungen und Schilderungen weniger des nur erſt ſpärlichen Lichtes wegen mitgetheilt, welches ſie über die Geſchichte dieſer früheren Epoche verbreiten, als vielmehr um des Beweiſes willen, daß die bisherige Kenntniß und Auffaſſung, die meinige mit eingeſchloſſen, noch einer ganz anderen Breite, Genauigkeit und Tiefe bedarf, um ein irgend genügendes Reſultat liefern zu können.

Fünf und zwanzigste Vorlesung.

III. In ihrem eigenen Kreise für sich betrachtet kann die deutsche Malerei dieses gesammten Abschnittes, als erste Stufe befriedigen.

Dessenohngeachtet darf sie nur den Werth eines glücklichen Ausgangspunktes in Anspruch nehmen. Die Formen, die sie findet, sind häufig zwar für den Zweck ihres Ausdrucks individuell genug, doch für tiefereindringende Aufgaben weder zu echt malerischer Particularität durchgeführt, noch dem Gemüth und Charakter nach innerlich genug concentrirt. Außerdem fallen, soll auch das Gebiet religiöser Stoffe nicht verlassen werden, als äußeres Local noch die freie Natur, die städtischen Gassen, die Wölbungen der Kirchen, die Paläste und Zimmer fort.

Alle diese Punkte lassen sich auf dasselbe Prinzip zurückführen. Die naive Einigung des Menschlichen und Göttlichen gelingt selbst den vorzüglichsten Malern nur so lange mit ganzem Erfolg, als sie in der That die Individuen in voller religiöser und weltlicher Unschuld auffassen. Beginnen sie die einzelnen Charaktere in verstärktem Grade zu particularisiren und reichhaltig auszufüllen, dann kann weder die bisherige Art der Conception noch die ihr entsprechende Technik zureichen. Auf dem halben Wege aber darf die Malerei unserer Periode am wenigsten stehn bleiben. Sie muß die Situationen und Begebnisse ungeschmälert zur äußren Erscheinung bringen, und selbst

nur religiöse Stoffe sich Charaktere und Gestalten erfinden, in welchen nicht nur das Leben in Gott, sondern in gleichem Maaße ein schlechthin menschlicher Charakter und ein davon getrenntes weltliches Leben erkennbar sind. Die wahrhaft wirksame Religion durchdringt erst in dieser Scheidung Kirche, Bürgerthum und Häuslichkeit. Je tiefer dann aber der Glaube und Gottesdienst in alle sonstige Kreise nicht von Außen her, sondern nach Innen hineingreift, um so gründlicher wird auch in der Kunst die Forderung nach, Christus, die Apostel, die Heiligen und alle Scenen ihrer Lebensgeschichte in derselben Durchdringung, das heißt, in Individuen aufzufassen, die ebenso stadtbürgerlich und häuslich oder fürstlich und kriegerisch als religiös und kirchlich erscheinen. Befriedigend ist dieß für jedes Volk nur in den eignen nationalen Gestalten möglich, in welchen sich Beides begegnet, die ausgebildete Weltlichkeit und strenge Religiosität.

Solch eine Anschauung kann nicht mehr aus jenem unbefangenen Einklang hervorgehn. Der weiter ausgebildete kirchliche und weltliche Sinn zieht immer schärfer die Grenzlinie zwischen dem was Gottes, und dem was der Erde ist, und sieht das Irdische nur insofern als gut und berechtigt an, als es vor Gott sich gedemüthigt und kirchlich geweiht hat. Wenn nun der religiöse Inhalt sich jetzt in zugleich menschlich individuellen und weltlich vollen Charakteren darstellen soll, so müssen diese einerseits zwar in reicher Weltbreite dastehn, andererseits aber gleich der äußeren Natur, je particulärer und irdisch ausgeprägter sie in Form und Ausdruck erscheinen, um so mehr im Innern den heiligenden Act tiefer Andacht vollziehn.

In einem verwandten Gebiete der Kunst zeigt die Architectur den ähnlichen Uebergang schon Jahrhunderte früher, weil sie an dem gleichen Gebahn keiner so ausgebildeten Wirklichkeit bedarf, als die Malerei.

Der gewölbte Basilikenstyl, wie ihn Kugler bezeichnet, (Handb. d. Kunstg. p. 422.) schreitet in organischer Gliedrung zwar über die altchristlichen Basiliken hinaus, er liebt aber noch das

Schwere und Undurchbrochne, und ſtatt des Emporziehns in Dimenſionen das relativ Breite, Gedrungene, und in Ornamenten die römiſchen Formen, oder jene bunte Phantaſtik, welche Menſchen- und Thiergeſtalten abenteuerlich mit ſeltſamem Blattwerk bald roher bald ſinnvoller durcheinander ſchlingt. In Bogen und Wölbungen wird vor allem der Halbkreis zur Grundform. Dieſe Bauart entſpricht in ihrer Sphäre dem Standpunkt, auf dem wir bisher die deutſchen Malerſchulen ſich haben entwickeln ſehn. Die Rundbogenform druckt, in ihrem unbefangenen Verbinden und Einſchließen, in dieſem Sinneinander ohne Gegenſatz und ſich zuſpitzende Erhebung, architectoniſch jene unmittelbare Einheit von Weltſinn und religiöſem Gehalt am einfachſten aus. Liegt aber dem Inhalt nach in dieſer ungetrennten Verknüpfung zugleich ein Mangel an Entwicklung in in beiden Seiten, im Weltlichen und Kirchlichen, ſo ſtellt ſich dieß Unentfaltete wiederum in den Bauwerken an der noch unvollſtändigen Organiſirung dar, die das traditionell Ueberkommne nicht ſchon durchweg neu aus ſich ſelbſt umformen kann, und bei dem Mangel an Theilung und individualiſirender Charakteriſtik das Unzerſtückte und Maſſigte, die kleinen weit von einander ſtehenden Fenſter, die relativ niedrigen Säulen, Pfeiler und Thüren verzieht. Die Formen ſind deutlich, ihr Auseinander offen und klar, aber das Einzelne und Beſondre verſchwindet noch unbedeutend hervorgehoben, gegen das Ganze.

Je reicher nun aber das Leben in Städten und Kloſtern wird, je mehr auch löſt ſich die nächſte Einigung. Kirche und Weltlichkeit, und in Beiden das Individuelle und Allgemeine, ſcheiden ſich, um für ſich zu feſterer Ausbildung, und in ihrem Gegenüber zugleich zu vollerer Verſöhnung zu kommen. Denn gerade dieß wechſelſeitige Trennen führt zu dem klaren Bewußtſein, daß dennoch Gott und ſeine Kirche die wahre innere Macht über alles Irdiſche ſei, und ebenſo in geiſtlichen und weltlichen Sphären das geſetzlich durchgreifende die Macht über jede Beſonderung und individuelle Vereinzlung. Dann wird es der höchſte Beruf der Sitte und Frömmigkeit, ſich aus eigenem Sinn

und Gemüth zu bringen, voll Ehrfurcht und gutem Willen, ohne Zwang, mit dem Ernst freier Andacht. Denn die Hingabe allein ertheilt die Gewißheit, nun erst, nachdem die Ehre gegeben, dem sie gebührt, stehe jeder selbstständig aufrecht, und sei erst, nachdem er sich eingeordnet, wahrhaft befestigt.

Dieser Sinn ist es, welchen der sogenannte germanische Pfeiler des 13ten und 14ten Jahrhunderts architektonisch ausspricht. In colossalen, gebauten Massen überbietet er den frühern bei weitem, aber er lichtet, zertheilt und gestaltet sie zu leichter und doch einfacher Gliederung. Dem Einzelnen erlaubt er ein unbestrittenes Recht nur als einverleibt, und nun erst frei, so daß alles sich sondert, doch auch ineinandergreift, sich stützt und hebt, und in wechselseitiger Verzweigung sich Beistand leistet zur Festigkeit und lebendigen Schönheit des Ganzen. Alles macht sich gegliedert und Eins aus dem Naturboden empor, wie die Rangstufen und Stufenleiter im Clerus, im Feudalsystem und in den Corporationen der Städte die Freiheit und der Zusammenhang; prachtvoll aber gediegen, in weltlicher Grazie der Bildung, aber in tiefem Ernst. Denn dieser Einklang ist nur durch Ordnung erreichbar. Wie deshalb die Andacht das irdische Herz brechen macht, so zerbricht auch dieser Pfeiler an Bündeln, Ähren, Gewölben den unbefangenen Rundbogen, und wie das Gebet alle weltliche Herrlichkeit und Noth zum Throne Gottes und seiner Mutter und Heiligen emporträgt, so läßt auch er die schlanken Pfeiler, die Mauern, Giebel und Thürme, malerischer oft als architektonisch, hoch und immer höher hinaufziehen, und wölbt und fügt sie in frommer Demuth. Unter solchen Wölbungen aber wird das Weltreich wieder gesegnet und frei. Denn Gott will nur die Heiligung, nicht die Entsagung von allem durch ihn Geschaffenen.

Zu der eben geschilderten Auffassung sind in der Malerei die deutschen Meister nicht aus eigenen Kräften vorwärts gedrungen. Sie hatten das Ihrige vorerst redlich vollbracht. Das neue Bedürfniß fordert neue Organe, und findet sie in der flandrischen Schule der Gebrüder van Eyck.

Jetzt zum erstenmal, nicht wie mit einem Zauberschlage, doch gerade im Beginn durch nie wiedergekehrte Treue stehen Kirchen und Thore, Zimmer mit häuslichem Geräth, Wiesengründe mit Quellen und Strömen, Wälder, Felsengebirge und ferne Gletscher in voller Wirklichkeit da. Für die Pracht der heimischen und fremden Trachten, für seltene Pelzarten, Metalle, Perlen, Gold- und Silberbrocat, für Haar- und Hautfarbe zeigt sich eine Schärfe des Blicks und für die Darstellung eine Meisterschaft, die zur höchsten Verwunderung hinreißen muß. Dasselbe gilt für die Charaktere, für Könige und Kaiser, Priester und Laien, Männer und Frauen. Wie die Landschaften und Straßen, hat sie der Meister mit eigenen Augen gesehn. Vollständiger als durch jedes andere Denkmal befinden wir uns mitten in den Zuständen der flandrischen Städte.

Dennoch ist dieser Reichthum der Formen und Charaktere nur erst die Außenseite. Das Innre, das sich hindurch ergießt, giebt ihnen die unergründliche Tiefe. Jede Hand ruht, keine Kraft wagt sich zu regen; tief nur schaut jeder in's eigene Herz, wo der lebendig wird, der Herzen und Nieren prüft. Und doch führt dieß Versinken nicht den Ausdruck harter Büßung und Reue herbei. Die Bürger, die Krieger, die Jungfraun, die vor uns stehn, sind wie in der Kirche fromm, so auch im Weltleben tugendreich; sie suchen nichts als die Heiligung ihres Wandels, die doppelt nothwendig wird bei selbstständiger Kraft und der Sorge um die Güter dieser Welt.

Solche Auffassungsweise, mehr als die bisherige noch, setzt ein Local voraus, in welchem das städtische Leben durch die Gunst des nahen Meers und verbindender Ströme, durch Erfindungsgabe und Betriebsamkeit zu einem Flor emporreift, dessen Blüthezeit den höchsten Glanzpunkten des Mittelalters zugehört.

Doch Webstühle, Werkstätten, Krämerbuden und Schifffahrt bringen zwar einen Schatz von Gegenständen zum Vorschein, an denen das Malerauge sich ergetzen und üben kann, für sich selber jedoch zerstückeln sie nur, beschränken und fesseln.

t zu sammeln und zu befrein. Sie dürfen theils nur den
iteren Boden, theils nur den äußeren Stoff für einen tiefren
meinsinn liefern, der sich in einem kernigen Menschenschlag
thig entwickelt. Keines dieser Elemente fehlt in Westphalen
Cöln. Zu dem durchgängigen Gefühl weltlicher Unabhän-
keit im Weltlichen überhaupt gelangt hier dessenohngeachtet
Freiheitsliebe der Bürger noch nicht. Sie erstarkt nur da,
das Regiment nicht in Händen der Kirche, sondern von
use aus weltlichen Ursprungs ist. Die cyclische Schule
nte in keiner bischöflichen Stadt gedeihen. Denn wo die
istlichkeit von früh ab den Hauptraum vorweg nimmt, überall
tbar wird, überall eingreift, vermag der Gewerbfleiß und die
ene Thätigkeit in Haus und Hof, Frieden und Krieg sich
t unvermischt zu befestigen, und auszubilden. Die eingeborne
he aber für diese Gebiete künstlerisch in ihren Charakteren
zustellen macht gerade den Fortschritt der jetzigen Meister. —
dann sahn wir, sollen sie nicht mehr jene unbefangene Re-
iosität ausdrücken. Sie haben einen weiteren Anlauf zu neh-
n. Wie der particuläre Charakter, sei er Rathsherr, Graf,
werksmann oder Kaufherr, sich innerlich beugt vor Gott, und
n auch wohl eine Rolle übernehmen darf in Darstellung hei-
r Geschichten, diese tiefere Weihe der ganzen Natur und
enschheit soll jetzt der Inhalt und Gegenstand werden. Hiefür noch
hr wird es erforderlich, daß sich das weltliche Leben selbstständ-
erhält und entwickelt. Denn ohne Absondrung ist kein
iedervereinigen denkbar, und wer mit erschütternder Ehrfurcht
Vorstufen des Altars betreten soll, muß weit außerhalb sei-
n Wohnsitz haben, und andre Geschäfte treiben, als das Rau-
schwingen und die Messe lesen.

Erst für diese städtische und politische Unabhängigkeit end-
ist dann die geistliche Macht keine äußere Herrschaft. Der
rchgang wird mehr und mehr die innere Sache der ganzen
ele.

Nach dieser Seite reicht auch die städtische Freiheit und
nationale Patriotismus nicht vollständig aus; beide müssen

im wirklichen Volksleben ſchon mit einem darüber gediegnen religiöſen Sinn aufs engſte zuſammengehn.

Dieſe Forderungen finden ſich ſeit dem Ende des vierzehnten Jahrhunderts, bis gegen den Schluß des funfzehnten, mehr als in Weſtphalen, am Rhein und in Oberdeutſchland, in den flandriſchen Städten, vornehmlich in Gent und Brügge, erfüllt. Dort deshalb haben wir die Entwicklung der neuen Malerſchule von jetzt an aufzuſuchen. —

Seit dem fünften bis zum neunten Jahrhundert unter fränkiſcher Herrſchaft, kommt Flandern bekanntlich bei der Theilung des Reichs an Carl den Kahlen, der ſeinen Tochtermann Balduin den Eiſernen 861 mit dieſer Grafſchaft belehnt. Die vorbereitende Epoche nun, welche nothwendig war, um Brügge und Gent zum günſtigſten Local heranwachſen zu laſſen, reicht bis zur Regierungsepoche der burgundiſchen Herzoge.

Sogleich die Entſtehungsart der größeren Ortſchaften iſt von dem Urſprunge Cöln's z. B. verſchieden. Es ſind jüngere Stadte, die nicht aus römiſchen, ſondern aus mittelalterigen Zuſtänden hervorgehn. So wurde bereits von Balduin dem Eiſernen Brügge gegen die eindringenden Normannen als ſchützende Burg entweder erbaut oder ſtärker befeſtigt, und in ähnlicher Weiſe ward unter Balduin dem Kahlen die Kriegsburg Gent angelegt. Im eilften Jahrhundert finden wir beide Orte mit gemeinheitlichen Rechten ausgeſtattet. Brügge, eben zu jener Zeit der erſte Seeplatz im nordweſtlichen Europa, erhält vom Grafen Balduin Schenkart die erweiterte Verfaſſung, daß die frei gewählten dreizehn Schöffen, denen ein Theil der Gerichtsbarkeit zuſtand, jetzt aus ihrer Mitte einen Vorſteher erwählen durften, der nach Leo (Niederl. Geſch. I. 18.) wahrſcheinlich an die Stelle des bisherigen Burggrafen trat. Daſſelbe Privilegium wird den Gentern durch Balduin den Frommen zuerkannt. Von nun an geht, das zwölfte und dreizehnte Jahrhundert hindurch, die Entwicklung nach Analogie der alten Städte raſch vorwärts. Die Verwaltungsrechte erweitern und vermehren ſich: in Gent mit ſtäbterer Obergewalt der Ge-

ſchlechter, in Brügge mit größerer Gleichſtellung des Gewerkſtandes; doch iſt auch in Gent ſchon nach der Mitte des vierzehnten Jahrhunderts die Macht in den Händen der reichen Gewerkſchaft und verbleibt ihnen, den Klagen der Patricier und Verſuchen der Gräfin Margareta zum Trotz.

Dennoch gelangen erſt unter burgundiſcher Herrſchaft die flandriſchen Städte zur vollen Blüthe.

Brügge ſchwingt ſich zu einer der bedeutendſten Handelsplätze der damals bekannten Welt herauf. Faſt giebt es keine Nation, die hier nicht ihre Waarenhäuſer, ihren Verkauf und Einkauf unter verſchiedenartigen Rechten und Vorrechten hat. Die Pracht in Sammet- und Seidenſtoffen, in feinen Tüchern und Linnen iſt unglaublich, und gern wählen die Fürſten die reiche Stadt zum Local ihrer hochzeitlichen Feſte oder ſonſtigen Aufzüge. Die Architektur iſt zwar weniger reichhaltig und vollendet als in Cöln oder Venedig und Florenz, aber heute noch trägt das zierliche Rathhaus heiter und leicht mit ſeinem geſpitzten Dach in die Luft, und ſpiegelt ſich in dem ſtill vorüberfließenden Canal. Die Kirchen erheben ſich nicht mit ſtolzen Thürmen, doch an dem großen Platze lagern ſich die breiten Markthallen in weiten Bogen, und darüber empor ſteigt der Glockenthurm, maſſig mit kecken Zinnen, als wollte er rings der Gegend umher die Wehrhaftigkeit der Bürger verkündigen. Vor den Kirchen, am Canal, wo es ſich lagen will, ſind Bäume gepflanzt, das Laub der Garten grünt einladend über die Mauern, und hat man die Thore, die Wälle und Gräben überſchritten, ſo breitet ein freundliches Land ſich aus, mit braunem fruchtbaren Boden, von geſchlangelten Wegen durchſchnitten, wohnlich, wohin man blickt, waſſerum hegrünt, hügelich, mit fernen Ortſchaften und dunkel den Horizont begränzenden Wäldern. Und in der Stadt ſelbſt lebt ein ſtammiges Geſchlecht, arbeitſam, in jeder Technik geſchickt, treuherzig, ſeiner muthigen Kraft ſich bewußt, voll Eiferſucht auf Freiheit, Vorrang und Macht, leicht entzündbar, ſchnell in Entſchlüſſen, im Widerſtand hartnäckig, und wie in den Mauern von Grund ab gebaut, ſo in allen Künſten des

Friedens erfahren, und von Schauspielen, Mummereien, Gelagen und Scherzen immerdar ein Freund.

Das umfangreichere Gent steht als Handelsplatz gegen Brügge zurück, doch übertrifft es in Volksmenge und Anzahl der Zünfte, besonders in Tuchwirkereien. Keine Stadt zugleich ist in Frieden und Streit politisch mächtiger als Gent, das Haupt von Flandern. Schon im vierzehnten Jahrhundert führt es im Bündniß mit England Krieg gegen Frankreich, und hauptsächlich unter burgundischer Herrschaft stemmt es und wehrt es sich, streitet und rechtet, bald allein, bald im Verein mit anderen Städten. Welch blutiger Kampf geht hier nicht der Anerkennung Herzog Philipp's voraus, der friedlich schon ein Jahr früher in Brügge seinen Einzug gehalten hatte. Unter seinem Nachfolger Johann verschaffen die Genter in gleicher Art durch Aufstand und Krieg sich jedesmal selber Recht, wenn sie sich gefährdet glauben, und das nämliche Schauspiel wiederholt sich unter Philipp dem Guten, obschon sich am Ende die Genter demüthigen und Philipp's befestigte Macht empfinden müssen. Gleich aber beim Regierungsantritte Karl des Kühnen erlangen die Zünfte durch kühnen Aufruhr die eingebüßten Gerechtsame wieder, und wie nach dadurch auch in Karl's Gemüth die Abneigung gegen städtische Freiheit bleibt, er kann doch die Selbstständigkeit der flandrischen Städte nicht brechen, die sodann unter Maria von Burgund immer noch steigt.

Aber nicht diese Zünfte allein unterhalten eine fast stete Bewegung. Die Bürger von Brügge und Gent ziehn auch gegen Nachbarstädte zu Felde, und haben in ihrer eigenen Mitte ununterbrochene Händel; theils zwischen den Gewerken, theils gegen Patricier und Adlige, worein sich denn häufig wieder die Herzöge mischen, so daß der Unruhen kein Ende wird. Sobald sie dagegen ihre Privilegien gesichert sehn, wetteifern die Städte in Ergebenheit und Treue. Die innern und äußeren Fehden sind nur der Grund und Beweis jener echten Kraft, die kein Unrecht zu dulden vermag, oder erscheinen als Ausbruch einer Ueberfülle, die sich durch Kampf am schnellsten auf das gesunde Maaß zu-

rückführt. Sie hindern deshalb das bürgerliche Gedeihn eben so wenig, als sie das Aufblühn der Malerei hemmen. Gerade in solchen Zeiten, bei schon befestigtem Reichthum und gesetzlicher Wirksamkeit entwickeln sich mannhafte Charaktere, und wo die Ebbe und Fluth der Ereignisse auf und niederschwankt, dort am meisten sucht ein ernstes Gemüth jenen Frieden, der nur an heiliger Stätte weilt.

So schöpfen denn auch die flandrischen Maler aus dem Glanze des fürstlichen Hofs und der städtischen Pracht nur das volle Bedürfniß, auf ihren Bildern den Tag zu feiern, an welchem jedes Gemüth die Rückkehr zu Gott und Kirche gewinnt.

Dessen ungeachtet haben die Gebrüder van Eyck, welche als Urheber dieser Richtung genannt werden, nicht ohne Vorschule den Gipfel erreichen können, auf dem sie stehn. Die geschichtliche Folge ist immer Entwickelung.

Von niederländischen Werken aber aus voreyckischer Zeit läßt sich wenig mit voller Sicherheit angeben. Es scheint nur dieß Eine gewiß, daß die Eyck's nicht, wie Meister Wilhelm und Stephan zu Cöln, als Endpunkt einer national niederländischen Ausbildung zu betrachten seien, sondern als Beginn einer neuen Epoche, welche die Hauptelemente ihrer Vorarbeiten aus der Fremde entnommen habe.

Nach diesen auswärtigen Grundlagen braucht man nicht weit zu suchen. Als gemeinsamer Boden die frühe Anschauung byzantinischer Muster; dann auf der einen Seite der Aufschwung der cölnischen Schule, auf der anderen die gleichzeitige Richtung der niederländischen Miniaturmalerei, die nach Frankreich hinüberweist, — schon dieß reicht hin, das Auftreten der Gebrüder van Eyck erklärlich zu machen.

Mit Byzanz standen die Niederländer bereits seit dem Anfange unsrer Periode durch die Grafen von Flandern in Zusammenhang, welche ein halbes Jahrhundert hindurch den Kaiserthron eingenommen hatten. Die Auffassung und Behandlungsweise der cölnischen Schule aber erstreckte sich gewiß, wie nach Westphalen, so auch zur Maaß hinüber, von wo aus Hubert

nach Flandern einwanderte. Denn schon Wolfram von Eschenbach nennt in der bekannten Stelle des Parcival die Meister von Mastricht neben denen von Cöln gewiß nicht bloß um des Reimes willen.

> Als uns diu âventiure gieht,
> von Kölne noch von Mastricht
> kein schiltaere entwurfe in baz,
> denn als er ûfem orse saz.

Außerdem standen auch wohl die Flandrischen Städte selbst früh schon mit Cöln in Verbindung. Als z. B. in der zweiten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts in Brügge nur Anhänger Clemens des Siebenten angestellt wurden, wandten sich die Einwohner, dem Pabste Urban dem Sechsten getreu, nicht nur nach Gent und Löwen, sondern wanderten zum Theil auch, den Rhein herauf, weiter nach Cöln.

Die Verbindung mit Frankreich endlich, erhellt noch sichtlicher aus der geographischen Lage und den politischen Zuständen. Paris aber wurde seit der zweiten Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts für die Miniaturmalerei im westlichen Europa der bedeutendste Mittelpunkt, so daß schon Dante, dort wohlbekannt durch theologische Studien, als er den italienischen Oderisi preisen will, die Malerei desselben als diejenige Kunst bezeichnet, „ch'alluminare è chiamata in Parisi" (Purg. II. v. 78—81.) Der französische Kunsttypus nun scheint die Niederländer schon damals, wie in neuester Zeit zum zweiten male auf die Nachbildung individueller Charaktere und naturwahrer Formen hingelenkt zu haben. Doch in jener frühen Epoche mit besserem Glück. Denn nach Waagen's Bericht überragen die niederländischen Miniaturen ihrerseits die französischen schon seit der Mitte des vierzehnten Jahrhunderts nicht nur überhaupt durch vollere Charakteristik, sondern auch durch launige Erfindung in Stoffen aus dem täglichen Leben. Auf diesem Wege schreiten sie gegen die eyckische Zeit hin erfolgreich vorwärts, und lassen die Franzosen in Rücksicht auf Grazie der Bewegung, blühende Carnation, Fröhlichkeit, Saft und Harmonie der Farbe,

Fülle neuer Darſtellungen und Praeciſion der ganzen Behandlung hinter ſich zurück. (Künſtler und Kunſtwerke in England und Paris. Bd. III. p. 307.)

Hier ſind die genügenden Vorſtufen, von welchen aus der ſchöpferiſche Genius der Gebrüder van Eyck im Stande ſein konnte, eine Wendung hervorzubringen, ſo groß und umfaſſend, als ſie zwei Jahrhunderte ſpäter nur Rubens wieder bewirkt hat. —

Von den äußeren Lebensumſtänden dieſes ſeltenen Brüderpaars iſt wenig zu ſagen. Geboren wurden beide in dem Herzogthum Geldern zu Maaſeyck, einem Städtchen an der Maaß; der ältere Hubert um das Jahr 1366, der jüngere Johann mehr als dreißig Jahr ſpäter. Schon ihr Vater ſoll Maler geweſen ſein, und auch ihre Schweſter Margaretha machte ſich in derſelben Kunſt einen berühmten Namen. Von der Maaß ſiedelten Hubert und Johann ſich nach Brügge über, weil die Kunſt, wie van Mander ſagt, gern bei dem Reichthum iſt. Erſt an dieſem Ort, ſcheint es, bildeten ſie ſich zu jener Vollendung aus, von der die noch übrigen Werke Zeugniß geben. Beſonders eröffnete ſich ihnen ein immer weiterer Kreis der Erfahrung und Studien, als Philipp der Gute, im Jahre 1419 zur Herrſchaft gelangt, ſie vor allen übrigen hervorhob. Denn beide, nach van Mander's Ausdruck, „waren bei Philipp ſehr lieb und werth und in großen Ehren. Hauptſächlich Johann, der auch um die Ausgezeichnetheit ſeiner Kunſt, und um ſeinen trefflich großen Verſtand iſt geheimer Rath bei ihm geweſen; und derſelbe Graf hatte ihn allezeit gern in ſeiner Geſellſchaft, gleichwie der große Alexander auch den ausnehmenden Appelles gern hatte."

Von Brügge aus zogen ſie wenige Jahre nach Philipp's Regierungsantritte nach Gent. Hier ſtarb Hubert 1426, ehe noch ihr größtes Werk, die Anbetung des Lammes, beendigt war. Johann mußte es vollenden; einſam zurückgeblieben, denn auch ſeine Schweſter Margaretha war bereits geſtorben, und wie Hubert zu Gent beſtattet worden. Ob Johann nun

erſt gebenaibet habe, ob früher, iſt unbeſtimmt. Im Herbſte des Jahres 1428 begleitete er die Geſandtſchaft, welche in Liſſabon für Philipp den Guten um Johann des erſten Tochter Iſabella werben ſollte, und langte, nachdem er das Bildniß der Braut im Februar 1429 gemalt, um Weihnachten wieder in Flandern an. Nach Brügge aber kehrte er erſt um das Jahr 1432 zurück, und genoß dort, etwa dreizehn Jahre hindurch, ſeiner wachſenden Kunſtentfaltung, die nur ein frühzeitiger Tod abbrechen konnte. Er ſtarb im Jahre 1445.

A. Die Conceptionsart beider Brüder habe ich im Allgemeinen bereits oben geſchildert. Sie gehn von der Geiſtigkeit Gottes und des im Weltleben ſchon befeſtigten Menſchen aus, ſo daß die tiefere Wiedervereinigung in dieſem Gegenüber zum Hauptproblem ihrer kirchlichen Darſtellung wird.

Wie aber in der Meſſe das Verſöhnungsopfer nicht in wirklicher Geſtalt des Leidens, Sterbens und Auferſtehens vor die Anſchauung tritt: wie die Stadien der Paſſion nur ſymboliſch angedeutet werden, und in Worten und Tönen allein das Credo und Sanctus erklingt, ſo fuhren auch unſere Maler ſelten oder nie vor lebendige Situationen der wirklichen Geburt, der Leidensgeſchichte, Verklärung und Himmelfahrt, oder vor Scenen aus dem alten Teſtament und den Legenden der Märtyrer. Wenn ſie es thun, geſchieht es ausnahmsweiſe oder mehr beiläufig. Am liebſten, wie es ſcheint, in verzierungsartigen Miniaturen, in welchen ſie einer vor ihnen bereits ausgebildeten Praxis folgen, obſchon ſie die ähnlichen Darſtellungen auf eine höhere Stufe erheben. Für Staffeleigemälde hingegen ſoll der durchgreifende Wendepunkt durch ſie erſt gefunden werden. Wie jede Anfangsepoche begnügen ſie ſich hierin mit jener einfachen Conception, die, ſtatt ſich lebendig auf individuelle Scenen einzulaſſen, zuerſt nur mit deſto ungeſchwächterer Kraft das Allgemeinſte der neuen Aufgabe erfüllt und herausſtellt. Die meiſten der einſt mit ſo unbefangener Sicherheit den Engeln beigelegten Tafelbilder von der Weiſſagung bis zur Anbetung der Könige ab bis heraus zum jüngſten Gericht zu Danzig, ſind meiſt ſolenne

beglaubigt, noch haben ſie vor einer ſtrengeren Kritik ausbalten können. Selbſt die Echtheit jener Anbetung der Könige, im Beſitze des Profeſſor von Rotterdam, welche Paſſavant noch (Kunſtr. d. Engl. u. Belg. p. 388.) dem Hubert zuſchreibt, mag mir, bis ich das fragliche Werk geſehn habe, vorerſt ebenſoſehr zu bezweifeln erlaubt ſein, als ich die Anbetung in der Liechtenſtein'ſchen Gallerie, (Kunſtblatt. Jan. 1811. No. 3.) nicht von Johann, ſondern nur einem ſpätern Schuler zuſchreiben kann, der demſelben Kreiſe angehört, aus welchem auch Hemling hervorgegangen iſt. Ob es ſich ebenſo mit den Flügeln des Reiſealtärchens verhält, die, früher in Spanien, jetzt im Beſitze des bisherigen ruſſiſchen Geſandten Tatitſchef in Wien ſind, laſſe ich unentſchieden. Sie ſtellen in miniaturartiger Ausführung die Kreuzigung und das Weltgericht dar.

In ihren documentirten Werken kommt es den Eyck's auf einen weit einfacheren Inhalt an: den Objecten der kirchlichen Andacht gegenüber, auf die Darſtellung dieſer Andacht ſelbſt. Soll dieſe Seite den Hauptgehalt bilden, dann muß kein beſonderes Begebniß der Glaubensgeſchichte den Mittelpunkt werden. Die Gegenſtände der Andacht laſſen ſich für dieſen Zweck in ganz iſolirten Geſtalten Gott Vater's, Chriſti, Maria's, in allegoriſchen Andeutungen oder beſtimmter noch in bekannten Symbolen genügender ausdrucken, als in wirklichen Ereigniſſen.

1. In Schilderung der frommen Gemeinde nun ſagen den Eyck's jugendliche Figuren und Phiſiognomieen wenig zu, und ſelbſt in den Mädchenköpfen nicht die Friſche und Lieblichkeit. Knaben kommen gar nicht, Jünglinge ſelten vor. Männer in voller Energie, Greiſe, deren Leben ſchon zur Vergangenheit geworden iſt, alle menſchlich ergreifend, begrenzen den Hauptkreis ihrer Meiſterſchaft.

Es muß eine gute Zeit geweſen ſein, in der ſie lebten, oder ſie ſelber waren es in ſo hohem Maaße, daß ſie um ſich her nur das Gediegene und Gute ergriffen. Wo ihr Gegenſtand ſelbſt es irgend erlaubt, ſehn wir nur dieſen Ausdruck. Dennoch fehlen

sich ihre Charaktere alle von Gott noch geschieden. Es treibt sie aus den Burgen, den Zellen und Straßen zur Kirche, wo Er ist, der wahre König.

2. Was aber finden sie hier nach Eyckischer Auffassung? Einen freundlichen Gott und Mittler? Ein strenger Richter erhebt sich vor ihnen, in der Gestalt Gott Vaters, als Antlitz des Sohnes. Beide entnommen aller Verpflichtung in irdische Begebnisse; doch so in sich selber vertieft, daß die Untrennbarkeit von persönlichem Dasein und Allmacht, dies erste Mysterium des Glaubens und Denkens, zu keiner Zeit ist anschaulicher dargestellt worden. Aus diesen unwandelbaren Zügen, — steinern, durchdränge sie nicht der Ausdruck innerer Beseelung, scheint alle Liebe verbannt. Und doch soll vor ihnen weder Natur noch Mensch sich vernichtet darniederwerfen. Gott ist lebendig, Er und der Sohn, und wer ihn schaut, empfindet den vertrauenden Zug des Selbst zum Selbst. — Aber in göttlichen Dingen knüpft die Mutter Kirche allein die unauflöslichen Bande. So ist selbst Gott Vater sichtbar und leiblich da, als herrschte und thronte er unter den Wölbungen der Tempel, wo jeder ihn erblicken und anbeten soll. Er wehrt nicht ab, er neigt sich nicht nieder; gesucht will er sein, lange, aus tiefster Seele, im innersten Glauben, ehe er sich aufthut. Wie er jedoch fest ist in göttlicher Strenge, so sind auch die Charaktere auf diesen Bildern von jener männlichen Kraft, die weder bricht noch erzittert, wenn sie Gott sich in dieser unnahbaren Einsamkeit vorstellen muß. Unerschütterlich stumm nur, in sich wie in ihn versunken, sinnen sie seiner Herrlichkeit nach. Auf den einen Punkt ist jede fromme Andacht gesammelt.

3. Bei diesem Innen und Außen bleibenden Gegenüber spricht die Vermittlung direct sich weder in der Gestalt Gottes noch derer aus, die sich zu ihm vereinigen. Dennoch bleibt sie nicht ungesagt.

Die Werke der Eyck's erscheinen gleichsam wie aus dem Anblick der heiligen Monstranz hervorgegangen. Das ähnliche Mirakel, durch welches, was erst nur irdischer Teig war, zum

Leib wird des gegenwärtigen Gottes, wiederholen sie, sich selbst unerklärlich, an den Dingen, den Menschen umher durch die religiöse Weihe ihrer wunderbaren Kunst.

Aus dieser Weihe entspringt die kirchliche Strenge des Styls, die sich mit einem eigenthümlichen Ausdruck verbindet. Die kriegerischen Ritter, die Bürger und Priester sind alle gehemmt in ihrer Aeußerung; kein Wort wird laut; denn der Herr ist über ihnen, und jeder kehrt ein in sich, daß er Ihm die Stätte bereite. Ihr eigenes Wesen wie seines einigt sie, aber daß es so ist, dies Heil der Erlösung wird für die gesammte Creatur zu einem Mysterium des Glücks, vor dem sie regungslos dasteht.

Hiemit ist denn zugleich der allgemeinste Prüfstein für die Echtheit eyckischer Gemälde angegeben. Wo dieser durchweg männliche Ernst, diese geheimnißvolle Tiefe, diese kirchliche Majestät sich nicht ungewollt aufdrängen, da sind Hubert oder Johann nicht die Erfinder gewesen.

Schon Schnaase deutet auf die Macht dieses Ausdrucks hin, und sucht sie aus dem „architectonischen Elemente" herzuleiten, wie es sich auch in Gemälden bei genügender Entwickelung des Malerischen äußern könne. Was mich betrifft, möchte ich die Hauptwirkung lieber jener einfachsten Art epischer Conception zuschreiben, die ich gleich anfangs (p. 81—90.) besprochen habe.

Die Gestalten und Charaktere erscheinen freilich beim nächsten Blick schlechthin isolirt, jedes Individuum lyrisch beschäftigt mit dem eigenen Seelenheil. Keines verharrt jedoch in dem vereinzelten Ausdruck nur seines Herzens. Der unsichtbar waltende Geist vereint sie zu demselben Ausdruck des Glaubens an den gleichen Gegenstand.

Auf diese noch allgemeine Situation aber beschränken die Eyck's sich nicht. Sie individualisiren sie auch zu bestimmteren Scenen, und bringen hier besonders ein neues Element hinzu. Die Verehrung der Mutter Gottes mit dem Kinde. Doch immer in dem eben beschriebenen Grundtypus. Wie wenig diese Marienbilder die heilige Familie in irgend einer vereinzelten Si-

tuation darſtellen ſollen, erweiſt ſich ſchon daraus, daß auf den wahrhaft beglaubigten weder Joſeph jemals zu ſehen iſt, noch der junge Johannes. Nur Maria, als Magd und Königin der Himmel, das Kind auf ihrem Arm oder Schooße; und ihr gegenüber wenige anbetende Figuren.

Damit es aber nicht ganz an einer wirklichen Scene aus dem Leben der Jungfrau fehle, iſt in anderen Werken noch der Gruß des Engels eine mehrfach wiederkehrende Situation.

Bildet man auch in allen dieſen Stoffen die Andacht den wahren Kern, ſo iſt der Gottesdienſt doch nicht als Act des wirklichen Cultus vor Augen gebracht. Auch dieſe Auffaſſung jedoch bleibt nicht aus. So finden wir z. B. die Meſſe und Predigt in einem Gebetbuch des Herzog's von Bedford, deſſen noch ſpäter zu erwähnen iſt; unter Oelgemälden aber gehört hauptſächlich die Einweihung des Thomas Becket zum Erzbiſchof von Canterbury hieher.

Zu profanen Stoffen, Vorfälle angenommen, die ſelbſt wieder in religiöſem Sinne gefaßt ſind, haben die Alten ſich noch kaum hinüber gewendet. Das am meiſten authentiſche Beiſpiel liefert nur die Badſtube, deren Facius, Vaſari und van Mander erwähnen. Nach Facius' Beſchreibung zu urtheilen, kann Johann ſich zur Luſt ſeines Pinſels ausnahmsweiſe ſehr wohl, bei ſo keuſcher Verhüllung und Behandlung des Nackten, ſolch einem Gegenſtande hingegeben haben. Den gleichen Glauben verdient van Mander's Nachricht: „Johannes habe auch gemacht auf einem Täfelchen zwei Conterfeys in Oelfarbe, von einem Manne und einer Frau, die einander die rechte Hand geben, als in die Ehe tretend, und getraut werden von Zides, die ſie zuſammengiebt. Dieß Täfelchen ſei nachmals in Händen eines Barbiers gefunden zu Brügge, wenn er recht meine, und geſchn von Frau Marie, Wittwe Königs Ludwig's von Ungarn, der gegen den Türken ſtreitend im Felde blieb, und die kunſtliebende reiche Prinzeſſin habe ſolch Behagen daran gehabt, daß ſie dem Barbier dafür ein Amt gegeben, das einbrachte jährlich hundert Gulden."

Sechs und zwanzigste Vorlesung.

D. Die kirchliche Auffassung bildet nur die Grundlage der cyclischen Hauptwerke. Das künstlerische Element, das sich in ihnen mit gleicher Kraft geltend macht, entreißt sie dem bloßen Gottesdienst. „Die Kunst", sagt von Johann schon Waagen, „ist bei ihm mündig geworden und redet in ihrer eigenen Sprache." Keine äußre Gestalt und Farbe bleibt unnachahmbar für seinen Pinsel. Und alles erscheint mit jener unzerstreubaren Innigkeit festgehalten, von deren Ernst unsre flüchtige Gegenwart am wenigsten mehr eine Vorstellung hat.

Was tiefer gefaßt sei, Naturdinge oder menschliche Charaktere, ist nicht zu entscheiden. Wer aber nie erfahren, was Lebenstüchtigkeit sagen will, der sehe auf diese Gestalten und Züge. Wie mächtig ist beinahe jede Figur; leibes- und geistesstark; oft breit und schwer, aber niemals plump, ja selbst zierlich zuweilen, so viel eine durchgreifende Strenge es zuläßt. Die Physiognomien, bald schöner und edler, bald particulärer, wie Geburt und Lebensschicksale ein Menschenantlitz formen und ausbilden. Doch hat man den Eyck's vorgeworfen, „mit der hohen Vollendung der Köpfe ständen die übrigen Theile, besonders die Extremitäten, in einem grellen Gegensatze."

Wenn von Schülern und Nachahmern die Rede ist, bleibt dieser Vorwurf von Gewicht. In Rücksicht auf die ursprüngli-

chen Meister [illegible] Mannigfaltigkeit. Außer den Köpfen sind zwar die Hände am sprechendsten, doch auch auf die Structur des Körpers erstreckt sich Johann's Beobachtungsgabe mit Eifer und Glück. Die Form und Stellung der Glieder läßt sich überall genau verfolgen. Nur wenige gleichzeitige Meister haben [illegible] Gestalten gezeichnet, so ungezwungen [illegible] Bewegung. Mehrere sind erweislich Portraits, doch auch die übrigen stets Individuen voll Leben, mannichfach abgestuft, die Einen beschränkter, die anderen reicher, alle in Form, Ausdruck und Färbung fest in sich abgeschlossen. Dann wie schlagend wußte Johann in jeder Physiognomie gerade den einenden Punkt vielseitiger Charakterzüge zu treffen.

Bei diesem Abbilden könnte man ihn des Mangels an selbstständiger Erfindungsgabe beschuldigen. Die Naturtreue jedoch ist nur die Besorgniß vor unberufener Einmischung. Gott selbst hat den Dingen ihre Gestalt gegeben, den Wiesen ihren Schmuck, den Bäumen ihre Kronen, den Feldern ihren Seegen, und dem Menschen das eigene Antlitz. So wird die treue Charakteristik zu einer gleichsam religiösen Pflicht. Die Erfindung soll sich auf strenge Anordnung und Tiefe des Ausdrucks beschränken.

1) Hiefür schöpft der eyckische Styl seine Kraft aus der Einigung zweier Extreme, die zu gleicher Entfaltung zu bringen und doch in Einklang zu halten noch kein Maler hatte wagen können. Ich meine die ganze Macht des altchristlichen Typus und die bunte Wirklichkeit in all ihrer Fülle.

Am einfachsten erweist sich dieses Zusammenstimmen in den Figuren Gott Vaters und Sohnes. Die Anordnung bleibt symmetrisch; der Gesichtstypus, die Stellung traditionell; ebenso das Costum, mit Annäherung an die Form der Meßgewänder. Und doch in Faltenwurf, Farbe und Gestalt, in Schmuck und Zeichen der Würde sitzt Gott Vater lebendig vor uns, wie der Pabst zu Rom oder der Kaiser in seiner Hofburg.

Umgekehrt ist Maria häufig Portrait, dem Unterkleid nach in der üblichen Landestracht. Aber der schwere Purpurmantel, — an den Schultern eng, dann pyramidalisch nach unten wei-

ter und weiter, am Boden endlich in königlichem Ueberfluß ausgebreitet — verdeckt mit Absicht ihre Gestalt, um nur jene kirchliche Hoheit herauszuheben, in der sie zum Gegenstande der Anbetung wird. Im Unterschiede dieser traditionelleren Gewänder und Formen tragen die Uebrigen durchweg Costume der Zeit; geistliche und weltliche, im Faltenwurf ungesucht, je nach der Stellung und den verschiedenen Stoffen, deren Reichthum sich nirgend wohl bunter darbot, als in Brügge und Gent. Und jede Figur, jeder Busch und Halm scheint nichts anderes ausdrücken zu sollen, als das eigene Dasein. So vollständig breiten sie sich ungehindert in ihrer Eigenthümlichkeit aus. Aber auch hier noch waltet, wie im Innern der traditionelle Glaube, so im Aeußeren jener strengere Typus vor, der am gründlichsten da ergreift, wo er auch dem vollen Leben eine freiere Regung nicht mißgönnt.

2. Die weiteren Kunstforderungen jedoch gehn nicht nur die geistige Auffassung an. Sie betreffen im Ausführen selbst vor allem das wirkliche Malen. In gedoppelter Rücksicht. Nach Seiten des unendlich vermehrten Details und des nun erst schwierigen Zusammenhangs. In das Licht und die Luft der äußeren Natur versetzt, darf keine Form, keine Farbe mehr unvermittelt bleiben. Um aber Beides vereinen zu können, die scharfe Charakteristik und fließende Harmonie, wird eine neue Behandlung nothwendig.

In der seit Giotto's Zeit allgemein üblichen Temperamalerei werden die Farben bekanntlich mit rohem Eigelb gebunden. Rasch trocknend beugt dieses Bindemittel dem Nachdunkeln vor und gestattet eine wunderbare Klarheit. Bei größern Flächen aber führt es zu jenem Schraffiren und Strichein, das mühsam und streng zugleich, die freie Handschrift fesselt und das leise Ineinanderspielen noch unentwickelt beläßt. An Glanz und dauernder Frische fehlt es der Temperafarbe nicht: auch gelingt ein stellenweises Schmelzen in hohem Maaße. Immer jedoch nur in engeren Kreisen. Das verbindende Ueberleiten bleibt allzuschwierig. Und wie mit der Farbe verhält es sich aus dem

gleichen Grunde mit Licht und Schatten. Das Vor und Zurück, die Extreme der Nähe und Ferne mit allen dazwischenliegenden Mittelgliedern kann die Temperamalerei noch nicht befriedigend scheinbar machen.

Damit gehn aber unmittelbar zwei wichtige Mängel für sie Hand in Hand. Sie vermag in Hauptsachen und Beiwerk, in Gestalten und Beleuchtung mit der Natur weder in Vielseitigkeit zu wetteifern, noch kann sie den Spielenthern erreichen, der, je vollständiger die besondere Farbe und Form sich entfalten, um so tiefer zugleich das zusammenhaltende Innere hervorhebt. Feine Einzelnheiten lassen sich trefflich und genau über die schnell getrocknete Farbe hinsetzen, immer jedoch mehr im Sinne des Zeichnens als der fließenden Malerei. Die Temperabehandlung behält relativ auch bei voller Virtuosität einen Rest von Härte und Trockenheit.

So lange deshalb die landschaftliche Natur und in dieser Local die Bestimmtheit der Charaktere und Formen, und jenes durch alles werdende Leben noch kein erstes und letztes Erforderniß ausmachen, so lange hat auch bei Italienern und Deutschen das Malen in Tempera zugereicht. Die Unvollkommenheit der Mittel folgt aus der unentwickelten Auffassung. Die flandrische Schule dagegen empfindet die bisherige Grenze zuerst als Mangel. In Zeiten frischer Entfaltung aber ist Mangel und Abhülfe ein und dasselbe.

Nach dieser Seite gelten der gewöhnlichen Angabe nach die Gebrüder van Eyck als Erfinder der Oelmalerei, die sich von ihnen aus dann auch über Italien verbreitet und das Malen in Tempera mehr und mehr soll zurückgedrängt haben. Nach genauerer Untersuchung jedoch (Waagen über Hubert und Johann van Eyck. p. 80—130.) hat sich ergeben, die Mischung der Farben mit Leinöl sei schon Jahrhunderte früher bekannt gewesen. Woran es gebrach, war nur die Kunst der Anwendung. Sie blieb aus, weil noch kein inneres Bedürfniß zu ihr nöthigte. In den Stiftern der neuen Schule erwacht es. Erfahren in geometrischen und chemischen Studien, wie von Johann

bereits Jacius rühmt, ſuchen ſie unter, verſuchen, verwerfen, bis ihren Forderungen endlich dieſe noch wenig benutzte Bindungsart, — die ſie ſchwerlich jedoch, den Jacius in Ehren, aus Plinius' Schriften gelernt haben können, — am meiſten genügt. Mit raſtloſer Mühe verbeſſern ſie das ſonſt ſchon bekannte Mittel, und ihr vortreibender Genius findet bald auch den echten Gebrauch, den daſſelbe zuläßt. Auf dieſen Punkt allein concentrirt ſich ihre Erfindung. Dennoch iſt ſie für alle Folgezeiten von höchſtem Werth. Erſt durch ſie wird die zeichnende Kunſt zur Malerei. Keineswegs durch Auffindung neuer Pigmente, aber durch das langſamer trocknende Bindungsmittel, das ein Straffiren und Stricheln eher verhindert als vorſchreibt, kein Extrem in Dunkel und Licht zu ſcheuen hat, und jeden Wechſel und Gegenſatz kühlſter und glühendſter Töne, jede noch ſo reiche Mannichfaltigkeit in Formen und Färbung aufnehmen kann, weil ſelbſt im kühnſten Nebeneinanderſtellen jeder Grad unmerklichen Tönens und Ueberleitens erreichbar bleibt. Zugleich ſind die Freiheit der Hand, die Farbenſchrift des Pinſels und der ganze Styl der Behandlung nicht nur ungehemmt, ſondern führen für jeden Meiſter die Gelegenheit und Aufgabe mit ſich, auch in dieſer Rückſicht neu zu erfinden.

Worin jedoch die beſtimmte Verbeſſerung der ſchon früher bekannten Miſchung von Seiten der Eyck's beſtanden habe, iſt ſchwer in's Reine zu ſetzen und unſeres Amtes nicht.

Die neugefundene Art des Malens aber giebt den eyckiſchen Werken nicht nur in ihrer Heimath das größte Uebergewicht, ſondern verſchafft ihnen ſelbſt bei den Italienern einen ſchnell verbreiteten Ruhm. Denn kein Zeitgenoſſe kommt unſren Meiſtern in Kraft und Durchſichtigkeit aller Localtöne gleich, deren Pracht, Tiefe und Sattigung noch höher zu treiben kaum möglich ſcheint. Das Blau des Himmels wetteifert mit dem Wieſengrün und ſaftigen Laubwerk, und aus dieſer Umgebung hervor leuchten in feurigem Zinober und königlichem Purpur mannichfach nuancirt die Mantel, Röcke und Mützen, und in glänzendem Gelb das Gold der Rüſtungen, Kronen und Ketten.

Vermittelnde oder mildernde Töne fehlen gleichfalls nicht in dem Graubraun des Erdreichs, dem Steinton der Kirchen, und an den Gewändern in dem weißgrauen Pelzwerk und Vließ, vom bläulichen Roth bis zum röthlichen Blaugrau.

Den Sieg aber feiert die Carnation. Sie glänzt aus allen diesen Farben in demselben Grade kräftig, warm und lebendig hervor, als in der Natur selber die Hautfarbe jeder sonstigen Färbung überlegen ist. Hier vor allem wird die Naturtreue staunenswerth, mit welcher die Eyck's den Unterschied des Geschlechts, ja des individuellen Charakters in dem gleichen consequent festgehaltenen Hauptton durchgängig wiedergeben. Nirgend grau, weißlich und kalt, überall gesättigt, und in jeder Abstufung durchsichtiger oder dichterer Haut voll Athem und Leben.

Obschon nun jede Farbe zu voller Wirkung gelangt, bleibt doch keine grell oder macht sich zur Ungebühr geltend. Das Ganze wird niemals bunt, sondern gewährt den Totaleindruck eines einfachen Einklangs, der alle Unterschiede zwar fest herausarbeitet, doch sie zu keinem Gegensatze sich unterschiedlich entzweien läßt. Ein und derselbe warm bräunliche Grundton, soweit das entschiedene Grün, Roth, Gelb und Blau es erlauben, waltet machtvoll durch, oder läßt wenigstens diese Farben sich nicht lezlich hervordrängen. Doch ist es kein Grundton südlicher Gluth; er ist nordisch ernster, männlicher, gleichsam selber kirchlich, dem religiösen Ausdruck gemäß. So lodert denn auch nichts in beweglichem Feuer. Die Wolken, wenn auch im höchsten Licht, schweben doch nur sanftschimmernd in dem reinen Blau; das Silber und Gold der Waffen, die Wasserklarheit der Brunnen, der sorglich geschliffne Marmor, allem spiegelnden Glanze zum Trotz, leuchten ohne glitzerndes Blitzen; selbst die Edelgesteine funkeln ohne zu flammen, und bescheidner noch glänzen die Perlen. Auch in der Färbung ist alles feierliche Ruhe und unbeweglicher Frieden.

3. Den gleichen Fortschritt machen die Eyck's nach allen anderen Seiten malerischer Behandlung.

Mehr noch als Netscher und Gerard Dow lebendig auf ihre letzte Einzelheit eingehend bleiben sie selbst im Kleinsten großartig. Sie nehmen anscheinend das Geringfügigste auf, und doch von dem Nebensächlichen das eigentlich Wirkungsreiche allein, und auch dieß nur mit steter Unterordnung und Sparsamkeit. Kein Blatt, keine Frucht ist vergessen an ihren Orangenstämmen; in ihrem Pelzwerk wird jedes Härchen sichtbar, aber nie fehlt der klare Zusammenhang. Alles wirkt nur im Ganzen, und jedesmal an der rechten Stelle.

Auf dieser Grundlage bildet die Modellirung sich in gleicher Vollkommenheit als die Zeichnung aus. Für nahegerückte Gegenstände hatten die cölnischen Meister viel schon geleistet. Doch ihre gesammte Richtung ging mehr auf das rundlich Weiche, als auf strenge Bestimmtheit und vertiefende Schatten. Um so bewundrungswürdiger erscheint der Fortschritt, der auch in dieser Rücksicht den Eyck's gelingt. Vermittelst der weiten Scala des Lichts und Dunkels treiben sie nicht nur bei wenig entfernten Objecten alles Einzelnste naturgemäß vor oder zurück; das umgebende weite Naturlocal nöthigt sie, dasselbe Princip nun auch auf Mittelgründe und ferne Aussichten anzuwenden. Ihre immer wiederkehrende Beleuchtung hiefür ist die klare Helle des Tages. Doch läßt Johann das Licht hin und wieder mit Absicht mehr von der Seite fallen, um größere Lichtpartien und mächtige Schatten zu erzielen.

Im Allgemeinen aber streben die Eyck's, obschon dem Sinne und Geist nach als echte Maler, nach einer fast sculpturartigen Bestimmtheit und Rundung. Crystallne Kugeln und Stäbe, Arbeiten der Gelbgießer, Goldschmiede und Holzschnitzer abzubilden gelingt ihnen in einem unbegreiflichen Grade; ihre architectonische Verzierungen scheint oft der Steinmetz gemeißelt zu haben, und hätten ihre Körfe und Hände nicht die lebendige Carnation, beseelt durch den innern Ausdruck, so könnten auch sie häufig nach Seiten der Form mit Erzgüssen verglichen werden. Dieß Bemühn mag theils aus dem redlichen Eifer entsprungen sein, der von allem volle Rechenschaft geben will, theils aus der Ge-

wohnheit, ihr Studium hauptsächlich auf unbelebte Objecte hinzulenken, vor denen ihr Fleiß sich gründlicher in jedes Detail hineinleben konnte.

Zu dieser Genauigkeit stimmt die ganze technische Behandlung. Schon van Mander erzählt von Johann: „seine Untermalung sei viel genauer und schärfer gearbeitet gewesen, als anderer Meister fertige Werke; wie er sich sehr wohl erinnere, daß er in dem Hause seines Meisters, Lucas de Heere zu Gent, ein kleines Conterfey einer Frau mit einer Landschaft gesehn habe, welches nur untermalt, doch ausnehmend nett und glatt gewesen." Im Unterschiede theils der früheren Temperamalerei, theils der späteren häufig nur leicht antuschenden Praxis fügten die Eyck's im vollendenden Uebermalen wohl nur die höchsten Lichter und tieferen Schatten hinzu, verstärkten die Saftigkeit und das Leuchten einzelner Farben, und schmolzen und verbanden zu letzter Abrundung alles, was noch feinerer Uebergänge etwa und zarterer Nüancen bedurfen mochte. Bald, wo es hingehört, mit fester Pinselschrift, bald fein verreibend, nie jedoch kleinlich oder geleckt; immer mit dem geübtesten Auge und einer nie irrenden Hand, so daß ihre Bilder häufig denn auch um vieles ausgeführter erscheinen, als sie es wirklich sind.

Diese Verdienste können ohne genaue Kenntniß der Linienperspective nicht zu gehöriger Geltung gelangen. In diesem Felde schritten die Eyck's ihren Zeitgenossen gleichfalls voran. Nur die Luftperspective scheint nicht mit der übrigen Ausbildung Schritt zu halten. Die Räume sind zwar nicht luftleer wie in den älteren Werken. Im Gegentheil wirkt der Luftton im Innern der Zimmer und Kirchen schon fernend genug, und auch im Freien heben sich alle Figuren gehörig ab, die nahen Gegenstände springen vor, die weiteren weichen zurück. Für unsren verwöhnten Blick aber können wir schon in den Wiesen und Bäumen des Mittelgrundes, und mehr noch an den letzten Bergen und Städten das kleinste Detail allzu genau unterscheiden. Doch dieser Mangel gerade hat auf mich immer als Vorzug gewirkt. In dieser Gottesnatur ist jeder Schleier gefallen, kein Blatt bewegt

ſich im Windhauch, und die duftloſe Klarheit macht auch in weiteſter Ferne noch jede Farbe und Form dem geſunden Auge in voller Beſtimmtheit erkennbar.

C. Die bisherige Betrachtung unterſchied Hubert und Johann noch wenig oder gar nicht. Nichts in der That iſt auch ſchwieriger, als Beide von einander gehörig zu ſondern. Beglaubigte Bilder, die dem Einen allein müſſen zugeſchrieben werden, giebt es nur von Johann. Dagegen arbeiteten, ſichern Nachrichten zufolge, Beide gemeinſchaftlich an dem großen Altarblatte zu Gent. Welche Tafeln jedoch jeder für ſich ausgeführt habe, iſt in den ältern Beſchreibungen nirgend erwähnt. Die Inſchrift auf dem Rahmen der äußeren Flügel beſagt nur, Hubert habe das Werk begonnen, ſein Bruder Johannes aber daſſelbe vollendet.

Im Allgemeinſten läßt ſich Folgendes mit einiger Sicherheit feſtſtellen.

1. Hubert, als der ältere Meiſter, ſteht dem traditionellen Typus am nächſten. Er belebt ihn in jeder Rückſicht, doch dieſe neugefundene Belebung bleibt ſein wichtigſter Wirkungskreis. Wenn er daher auch zu portraitartigeren Geſtalten fortgeht, ſo giebt er auch dieſen, ſcheint es, in Stellung und Zügen am liebſten jenen Ausdruck, durch welchen ſie ſich der frommen Anbetung würdig erweiſen, die ihnen gezollt werden ſoll. Unverbrüchlicher Ernſt, und ſelbſt in der Demuth noch ein Grundzug ruhiger Hoheit gelingen ihm vorzugsweiſe, und ſein Gott Vater, ſowie ihm zu Seiten die ſitzenden Figuren des Täufers und der Maria ſind unübertroffen. Wo es gilt, dieſe Hauptgeſtalten kirchlich zu erheben, iſt ihm das Köſtlichſte in Kronen, Gewändern und Edelgeſteinen noch kaum genügend. So heiliger Art aber bleibt ſeine Auffaſſung, daß er ihr ſelbſt durch den reichſten Schmuck keinen Eintrag thut. In der Anordnung herrſcht bei ihm noch die Symmetrie vor, und ſeine Darſtellungen durch ſymboliſche Bezüge religiös zu vertiefen iſt Er vornehmlich bedacht. Dagegen wird die landſchaftliche Umgebung nicht ſeine Sphäre. Er behält, wenn es ohne Störung

geſchehn kann, die Goldgründe bei, obſchon er ſie nicht in gro
ßen Flächen benutzt und gern bräunlicher tönt und verziert. —
Wie weit er die Miniaturmalerei ſeiner Zeit in ſich aufgenom
men und weiter geführt, iſt ſchwer in's Klare zu bringen, ob
ſchon Waagen in einem Brevier des Herzogs von Bedford, R
genten von Frankreich, das er den Geſchwiſtern van Eyck g
meinſchaftlich zutheilt, in einigen Blättern die Hand des Hube
erkennen will. Wie es ſcheint war das weichen Fleiſchtons un
der gerungenen Geſtalten und wenig mannichfaltigen Charakte
willen. In größeren Oelgemälden, inſofern ſie ihm mit Wahr
ſcheinlichkeit können zugetheilt werden, iſt die Carnation in de
Schatten wie im Licht überwiegend in bräunlichem Grundto
gehalten.

2. Wenn jedoch in der alten Aufſchrift des Genter Bi
des Hubert als „Pictor major quo nemo repertus" gerühm
Johann dagegen als Meiſter „arte secundus" zurückgeſe
wird, ſo iſt dies Urtheil wohl nur der Liebe und Beſcheidenh
des Ueberlebenden zuzuſchreiben, der dem Dahingeſchiedenen e
Ehrendenkmal zu ſichern wünſchte. Denn Johann ſeinerſei
führt, was er auch malen mag, in immere feſtere Particular
tät des Charakters, der Form und äußeren Umgebung hinei
und tritt in dieſer Richtung dem wirklichen Leben ſo nahe, a
es ein andrer Meiſter ſeiner Schule irgend vermocht hat. A
liebſten, ſcheint es, malte er Geſtalten unter Viertelslebensgrö
aber auch das mehr als doppelte Maaß und in Portraits
wirkliche Lebensgröße gelingen ihm ebenſo, als miniaturart
ausgeführte ſpannenlange Figürchen. Seine Umriſſe ſind ſchä
fer, die Farben leuchtender, ſaftiger und nüancenreicher,
Lichter höher, die Schatten tiefer, und die Mitteltöne genau
feſter und lebendiger modellirend. Vor allem aber breitet ſ
erſt durch ihn für die Malerei ſeiner Zeit der Umkreis menſc
lich individueller Charaktere mit nationalen und ausländiſchen Z
gen vollſtändig aus. Die Köpfe ſeiner Mädchen und Frau
ſind, ſtatt der runden Fülle der cölniſchen Meiſter, mehr l
Längliche gezogen, mit hohen gewölbten Stirnen und etwas

rückstehendem Kinn, doch markirteren Backenknochen; die Nasen schmal aber rundlich, die Brauen bogig, die Augäpfel häufig von schöner Form, und die Linie vom Kinn zum Ohr in kräftigem Schwung. Das gescheitelte Haar, goldig blond, röthlich oder brauner ist glatt hinter das Ohr gelegt, oder wallt lustig in jenem unmerklichen Kräuseln auseinander, das alles Haar lose und leicht verwebt, und doch jedes einzelne Härchen sichtbar macht. Bei weitem verschiedenartiger noch in Form, Farbe, Alter und Nationalität sind die Physiognomien der Männer. Die Nasen bald stumpf, breit, gestülpt, bald grad, gebogen, herabhängend; ebenso mannichfaltig die Stirnen; lang, kurz zurückfallend oder vorgewölbt; auch der Mund bald eingesunken, bald vorstehend, und die ganze Bildung der Köpfe hier breiter, dort langgezogener. In allen diesen Unterschieden erscheint die jedesmalige Gestalt so schlechthin passend, daß wir der Natur und dem Charakter Gewalt anthun würden, wollten wir sie verändern. Als häufig wiederkehrende Eigenthümlichkeit jedoch ist eine auffällige Form der Augen hervorzukehren. Ueber den großen oder kleineren gewölbten oder flacheren Aepfeln liegen wie von Krankheit oder Weinen geschwollene Lieder; bei alten Köpfen weniger dick, doch leichter oder stärker entzündet. Im Allgemeinen sind die Augenlieder wenig geöffnet; zuweilen aber auch wohl unten und oben weit auseinander gesperrt, bei den singenden Engeln natürgemäß mehr aus physischer Anstrengung; bei andren hingegen wird der Augapfel emporgetrieben, als höbe eine Uebermacht religiöser Empfindung ihn wider Willen aufwärts zum Himmel. Dabei ist das Auge auf keinen Gegenstand geheftet, blicklos und übertägig gleichsam, in jenem wundersamen Ausdruck, den nur katholische Augen haben.

Jemehr aber Johann in dieser portraitirenden Richtung vorwärts geht, um so mehr auch wächst die Kraft seiner kirchlichen Anschauung, und um so kunstreicher versteht er es, beide Seiten zu wechselseitiger Förderung ineinander zu schmelzen. Seine Anordnung bleibt weder streng symmetrisch, noch wird sie regellos; sie schließt sich dem Leben enger an, ohne den kirchli-

den Styl zu verlassen. Schärfe und Milde, Hoheit und Zierlichkeit weiß er wie keiner seiner Vorgänger und Nachfolger zu verbinden. Hartes, Gezwungnes, Unzureichendes findet sich selten, Uebertriebenes kaum, und nur dann etwa, wenn er den stillen Ausdruck der Frömmigkeit mit bewegteren Affecten vertauschen will. Doch selbst durch höhere Vorzüge hätten seine Werke immer noch kaum so vielseitig fortgewirkt, wäre er nicht einer der besonnenen Meister gewesen, die nie mehr und Anderes wägen, als sie zu leisten im Stande sind, und in ihrem Reiche durchweg Vollendetes geben, weil sie alle Mittel, deren sie bedürfen, gleichmäßig ausgebildet haben.

Sieben und zwanzigste Vorlesung.

3. Von den einzelnen Werken des Hubert ist, wie schon gesagt, keines erhalten, das sicher beglaubigt wäre. Johann dagegen, in Betracht seines kurzen Lebens hat eine ziemlich beträchtliche Anzahl zurückgelassen. Sämmtlich entweder bis zu dem Jahr 1432 zu Gent gefertigt, oder später zu Brügge. Ich will nur die authentischen nennen und einige der wichtigsten näher beschreiben.

Die Entwicklungsgeschichte Johann's läßt sich zu drei Hauptstufen gliedern, und eine erste Epoche von 1420 etwa bis zu dem Todesjahr Hubert's rechnen.

a. Es ist keine Lehrlingszeit mehr; Johann im Gegentheil thut sich, obgleich er dem Bruder vielfach zur Hand geht, und mit ihm gemeinschaftlich arbeitet, schon durch eigene Meisterwerke hervor. Seine unterscheidende Eigenthümlichkeit aber beginnt sich erst frei zu regen. Die Farben sind energisch, von gesättigter Gluth und in bändigendem Einklang, doch der warmbräunliche Fleischton in den Schatten weniger leuchtend; die Gestalten lebendig bereits, doch weder zu der späteren Schärfe und Genauigkeit ausgeprägt, noch zu jenem Grade innrer Belebtheit gesteigert, den eine derartige Ausführung doppelt nothwendig macht. Auch der Composition, im Ganzen und Einzelnen, fehlt jene sprechende Seele noch, durch welche jeder Charakter nicht nur überhaupt seine religiöse Vertiefung kund giebt, sondern zugleich auch den specielleren Affect und augenblicklichen Zustand, in welchen die bestimmte Situation ihn versetzen kann.

Als das älteste Bild aus dieser Epoche würde der Christuskopf in der Academie zu Brügge gelten, mit der Unterschrift: Joh. de Eyck Inventor. A. 1420. (oder nach Passavant 1440.) 30 Januarii. Doch schon Schnaase (Niederl. Br. p. 343.) bezweifelt mit Recht die Echtheit des Bildes; ebenso Passavant. (Kunstr. d. Belg. u. Engl. p. 352.) Es ist ersichtlich eine spätere Copie, ohne Klarheit der Farbe und Macht des Ausdrucks. Die Unterschrift selbst aber möchte ich nicht, wie Schnaase es thut, verdächtigen. Der aufrichtige Copist gesteht durch sie offen ein: er habe eine Erfindung Johann's aus dem Jahre 1420 wiederholt.

Das wichtigste erhaltene Bild aus dieser Epoche ist die obenerwähnte Einweihung des Thomas Becket, im Besitze des Herzogs von Devonshire; als ein Werk Johann's aus dem Jahre 1421 durch die alte Rahmenschrift documentirt.

In die ähnliche Zeit ist eine Verkündigung zu setzen, welche 1836 noch im Besitz des ältern Herrn Nieuwenhuys zu Brüssel war. Das Marienbild aber, aus der Sammlung des Herrn Avers in London, das Passavant (Kunstr. d. Engl. u. Belg. p. 92.) dem Johann als ein Jugendwerk zuschreibt, muß ich bis jetzt bezweifeln. Auch führt Passavant in gewohnter Art als Beweis der Originalität nichts weiteres an, als die Klarheit der Farbe und den bräunlichen Schattenton.

Dagegen gehört Maria mit dem Kinde in der Sammlung des jetzigen Königs von Holland unbestritten in diese Epoche. Die Thurmartige, zierlich und leicht, wenn auch nicht im reinsten Styl sich erhebende Nische, unter welcher die Jungfrau steht, ist malerisch aufgefaßt, das bräunlich rothe Gewand in dem gewohnten Eyckischen Faltenwurf, doch der Fleischton von geringer Kraft, der Umriß, die Modellirung, der Ausdruck weniger genügend, obschon das Profil des Kindes von der beschatteten Brust wirkungsvoll abgehoben.

An Miniaturen theilt Waagen der Hand Johann's einige Blätter aus dem Brevier des Herzogs von Beford zu, das, wie es scheint, im Jahre 1424 beendigt wurde. Er schildert diese

Bildchen, denen des Hubert gegenüber, in der Ausführung als bestimmter, und nur durch strichelnde Behandlung minder weich und malerisch wirksam. Dafür rühmt er die mannichfaltigeren Charaktere, den lebendigen Ausdruck, und findet sie sowohl in den Proportionen schlanker, als auch in den Gewändern einfacher und reiner. (Kunstwerke u. Künstler in England u. Paris. Band III. p. 353.)

Den Schluß endlich bildet die Haupttafel des Altarblattes zu Gent, die Johann noch unter Anleitung und Aufsicht seines Bruders gefertigt hat.

Daß die Conception und Anordnung dieses großen Werkes von Hubert herrühre ist kaum zu bezweifeln. Weniger kann ich der Meinung sein, beide Brüder hätten bereits im Jahre 1420 die Arbeit angefangen. Denn wäre vor Hubert's Tode schon, wie es ein sechsjähriger Fleiß beider Meister erwarten ließ, die größte Anzahl der zwanzig Tafeln fertig gewesen, wie hätte Johann dann noch sechs andere Jahre auf die Vollendung der übrigen hinbringen müssen. Daß er aber noch diesen Zeitraum zur Beendigung nöthig gehabt, steht fest. Es scheint mir deshalb um vieles glaublicher, das Werk sei erst später begonnen, und Hubert, außer der Composition des Ganzen, habe mit eigener Hand nur die großen oberen Figuren Gott Vaters, des Täufers und der Jungfrau zu Stande gebracht. Johann, während derselben Zeit, scheint es, hat unter näherer Aufsicht Hubert's nur das Mittelbild, die Anbetung des makellosen Lammes, und dieses kaum vollständig ausgeführt. Unter allen überschreitet noch diese Tafel am wenigsten die obenerwähnten Grenzen. Die symmetrische Komposition ist strenger gehalten, die Schaaren bleiben gedrängter und werden durch individuelle Gruppirung, bewegte Stellungen und subjective Geberden noch geringer belebt. Die Gestalten sind mehr stämmig als schlank; der bräunliche Fleischton macht sich monotoner geltend, wenn auch mehr in den vorderen Figuren, als in der miniaturartig kleineren Schaar der weiblichen Heiligen, die zuletzt gemalt sein mögen. Außerdem ist die Farbenharmonie des Ganzen weniger mild und wohlthuend.

Bald herrscht stellenweise nur eine Farbe vor, wie in der Gewandung der Päbste und Geistlichen im Vorgrunde links das Roth, und in den Röcken der um den Brunnen Knieenden das Violett, das links in's Graue, rechts in's Bräunliche spielt; bald wieder, dieser Einförmigkeit gegenüber, steht ein directes Roth, Blau, Weiß und Grün bunter nebeneinander. —

b. Eine zweite Stufe in Johann's künstlerischer Thätigkeit läßt sich, was die verbliebenen Werke betrifft, am sichersten nach Vollendung der Mitteltafel auf die bisher noch schleudernden obern und untern, inneren und äußeren Flügel beschränken. Sie fällt den Zeitraum von 1426—32. Ihr eigenthümlicher Charakter ist schwer zu bestimmen. Von dem Grundtypus der Anordnung, die Hubert erfunden, und der bisher befolgten Behandlungsweise entfernt Johann sich noch keineswegs, aber innerhalb desselben bewegt er sich immer selbstständiger und freier. Schon im Mittelbilde, allem Zusammendrängen zum Trotz, heben die einzelnen Figuren und Köpfe sich trefflich ab; jetzt aber sind sie lockrer gestellt, mannichfaltiger und mehr unwillkührlich bewegt; alle im Ausdruck der gleichen Situation, doch jeder ein in sich reichres Individuum, und auf jeder Tafel schon Einige durch Blick und Geberde in Gespräch oder sonstigem Bezuge. Es ist die ähnliche Masse als im Mittelbilde, aber der Hauch eines reicher belebenden Geistes gliedert und einigt sie.

In Rücksicht auf Färbung ist gleichfalls ein Fortschritt unverkennbar. Die Töne gewinnen an Vielseitigkeit, die Harmonie wird feiner und milder, die Scala von Licht und Schatten erweiterter, und mit ihr vermehrt sich die sichere Festigkeit der Zeichnung und Modellirung. Hauptsächlich aber schreitet die Carnation reichhaltiger vorwärts. Aus den klaren bräunlichen Schatten, dem jedesmaligen Charakter gemäß, entwickelt sich ein höchst verschiedenartiger Fleischton: hier weißlicher und zarter geröthet, dort dunkler, gelbbrauner, selbst finster bei finstern Charakteren, und in anderen Köpfen, als Gegengewicht der wärmeren Schatten, walten violettere Töne durch. Man sieht den Gestalten in Zügen und Farbe das Clima, den Himmelsstrich an, un-

ter dem ſie gelebt. Dabei wird die Pinſelführung immer gewandter, die Handſchrift kenntlicher, die Meiſterſchaft unbedingter und ihrer Mittel gewiſſer.

Dieſe Befreiung ſteigt faſt von Tafel zu Tafel. Den Beginn, glaub' ich, macht Johann mit den inneren Flügeln zur Rechten, dem Zuge der Richter und Streiter. Die Vertheilung der Pferde, auf dem engen Raume weder zuſammengedrängt noch ſich irgend hindernd, die Verſchiedenartigkeit der Figuren in Sitz, Bewegung und Haltung beweiſen bei der feinen Carnation den ſelbſtſtändigen Meiſter, deſſen Naturbeobachtung mit ſeiner Geſchicklichkeit wächſt. Der bekannte Kopf Hubert's, in ſeinem etwas gezwungen freundlichen Ausdruck iſt deshalb wohl nicht unmittelbar nach dem Leben gemalt, ſondern nach einem früher gefertigten Bruſtbilde wiederholt und verändert. Johann, ſeinem eigenen Portrait zufolge, hat kaum das dreißigſte Jahr überſchritten, ſo daß dieſe Tafel füglich ſchon um das Jahr 1427 oder 28 kann beendigt ſein.

Die beiden inneren Flügel links, die heiligen Büßer und Pilger, möchte ich in Rückſicht auf ihre Entſtehungszeit den eben erwähnten nachfolgen laſſen. Kein anderes Gemälde dieſer Epoche enthält in den männlichen Geſtalten und Köpfen in jeder Beziehung energiſchere Charaktere, ſprechendere Züge und einen tiefer gefühlten Ausdruck als die Tafel der Einſiedler. Die Greiſe, welche den Zug eröffnen, der eine altersgebeugt, der andere kräftiger, waren einſt Helden, kühn in der Schlacht, weiſe im Rath. Die Laſt der Jahre erſt hat ſie zu jener ſtillen Andacht aufgefordert, deren Einſamkeit ſie jetzt nur unterbrechen, um mit dem letzten Kirchgang ihrem irdiſchen Daſein den Abſchluß zu geben. Und welche Männer folgen ihnen. Die übrigen Charaktere ſtellen faſt durchweg wackre, tüchtige Menſchen vor Augen. Hier aber treten uns brutale Geſichter entgegen, die zum Theil nicht ohne ſchwere Verbrechen durch's Leben gegangen ſind. Die ſchuldbelaſtete Seele hat ſie zu Büßern gemacht. Der Eine beſonders, mit dem langen wirrigen Lockenhaar ſteht, mitten im Zuge wie feſtgewurzelt, als habe im Sonnenbrande der Wüſte das

einſiedleriſche Suchen nach Licht ihn bis ins innerſte Herz verdunkelt und erſtarrt. Nur ein Wunder der Gnade kann dieſen erhellen. Daß Hubert noch an den erſten Flügel Hand gelegt habe, wie Vaſſavant wegen des bräunlichen Fleiſchtons wahrſcheinlich findet, muß ich durchaus bezweifeln.

Dagegen ſind auf dem zweiten der Pilger mehrere Köpfe in Anſehung auf lebendige Carnation und beſeelte Charakteriſtik von geringem Werth. Wie denn auch Kugler ſchon (Handbuch der Geſchichte der Malerei II. p. 51) auf einen Schüler des Hubert ſchließen will. Aus einem ſchwerbegreiflichen Grunde freilich. Er findet den Ausdruck in den Geſichtern, „verwunderlich ſeltſam bizarr, und das Streben des Hubert nach Charakteriſtik bis zur Carikatur übertrieben.“ Hiervon kann gar nicht die Rede ſein. Formen, Geſichtszüge und Stellungen gehören ſicher der Erfindung Johann's zu; er hat vielleicht nur die Ausführung einiger Figuren einem Schüler anvertraut, damit die Arbeit während ſeiner Reiſe nach Liſſabon nicht ganz unterbrochen werde. Doch auch dieß iſt höchſt zweifelhaft. Wahrſcheinlich aber hat er die Landſchaft in beiden Tafeln, mit ihren Orangenbäumen, Cypreſſen, Pinien und Palmen ſtatt der Kirchen auf ſteilen Felſen und der Eichen auf den Hügelabhängen, erſt nach ſeiner Rückkehr gemalt. Dieſe neue ſüdlichere Naturumgebung übertrifft nicht nur die Landſchaft auf dem Mittelbilde und den rechten Flügeln, ſondern gehört zum Schönſten, was er in dieſem Style irgend geliefert hat. Erſt nachdem er die Tafel der Pilger vollendet, läßt er die zweite der Einſiedler folgen.

Ueberhaupt geht von jetzt die ſelbſtſtändigere Production immer ſichtlicher vorwärts. Auf den oberen Flügeln beſonders kommen wieder neue Elemente zur Ausbildung. Erſtens der größere Maaßſtab der Geſtalten; ſodann, zum Theil mindeſtens, ein Glanz der Farbe und bei voller Energie eine Feinheit des Tons ſchwer übertreffbarer Art. Hiezu geſellt ſich nun erſt jene nüancenreiche Schärfe der Modellirung, die Johann's ſpätere Werke auszeichnet. Kein Fältchen auf Stirn und Wange, um Augen und Mund, kein Zahn, den irgend die geöffneten Lip-

zen sehn lassen können, kein Grübchen und Närbchen ist vergessen; im Gegentheil fast allzu genau ausgeführt. Endlich wird hier zuerst eine lebendigere Anordnung und in den singenden Engeln geistig und leiblich ein gesteigerter Affect durchgreifend. Van Mander bereits rühmt von ihnen, sie seien so kunstreich nachgebildet, daß man aus ihren Zügen leicht merken könne, welcher den Discant, Alt, Tenor und Bassus singe.

Die nächste Arbeit, die Johann an den oberen Tafeln unternimmt, ist die Vollendung des Kopfs der Maria, den Hubert wahrscheinlich unbeendigt zurückgelassen hatte. Doch spricht für diese Vermuthung nichts als die genauere Ausführung und feste Modellirung, so wie auf der rechten Wange im Lichte der kühlere Ton, den Johann erst im Gegensatz der bräunlichen Schatten liebt.

Von Maria sodann wendet er sich zu den Tafeln der musicirenden und singenden Engel. Weiter als in diesen Figuren und Köpfen ist die Naturwahrheit kaum mehr zu treiben. Ja sie nähert sich in dem plötzlichen Uebertritt aus der bisherigen Darstellung ruhiger Andacht zu bewegter Belebtheit beinahe schon der Grimasse. Aber der mächtige Ausdruck gänzlicher Selbstvergessenheit und Versenkung in den Gottesdienst des Gesanges verleiht dieser Naturtreue eine Heiligkeit, eine Wucht und Gewalt, und bei sonstiger Ruhe in den Köpfen eine Concentration der Beseelung, die jeden Tadel verstummen macht.

Die aufrecht stehenden Figuren Adam's und Eva's beschließen auch diese Reihe der inneren Flügel und machen den Uebergang zu der Vollendung der äußeren. Beide Gestalten widerlegen augenscheinlich die Ansicht, die Eycks hätten niemals oder selten nach dem Nackten gemalt. In Stellung, Gliederbau und Physiognomie ist das nackte Modell aufs getreulichste nachgebildet. Hauptsächlich in Eva's kastanienbraunen Augen und rundem frischem Gesicht, den mageren hohen Brustknochen, dem starken Leib, den dünnen Armen und Schenkeln, den breiten Knien und trokkenen Waden. Ebenso in Adam's kräftiger, doch hagerer Gestalt, in welcher die Knochenstruktur, die Muskeln und Sehnen,

ja selbst die einzelnen Härchen auf Brust und Beinen ein langes, ernstliches Studium beweisen. Dennoch zugleich giebt Johann in diesen Portraits den Grundtypus menschlicher Natur in gediegenster Charakteristik wieder. Auch hat er auf den hohen Standpunkt der Figuren Bedacht genommen. Mit solcher Keuschheit aber ist das Ganze behandelt, daß es scheint, als habe er selber eine Schaam gefühlt vor der Nacktheit seines Modells, und nun den Ausdruck derselben Scheu selbst unbewußt auf sein Werk übertragen. — In Bestimmtheit der Modellirung, in lebendigem Ausdruck und fleißigem Detail stehen diese Tafeln mit den singenden Engeln auf gleicher Stufe, überragen sie aber in Feinheit der Carnation. Hier zuerst gedeiht bei warmem tiefem Localton und braunen Schatten das Spiel mit graubläulichen Halbschatten und violetteren Tönen zur nächsten Meisterschaft. In der Eva vornehmlich auf der Brust bis zum Unterleibe, und auf Armen und Beinen. Adam ist in einem bräunlicher glühenden Fleischton gehalten, welcher durch kühlende Schättchen zu jenem saftigen halbgrauen Braungrün fortgeht, das Johann auf späteren Bildern so wirksam für die Schatten der Mauern und Pfeiler benutzt.

Mit den äußeren Flügeln endlich macht er den Schluß. Diese letzten acht Tafeln sind die gelungensten. Die Freiheit der Formen und Gewänder, die Zartheit des Ausdrucks, der Glanz der Farbe und die wiederum weitere Scala von immer noch leuchtenden Schatten und immer noch mildem Licht überbieten alles Bisherige. Er verliert nicht an Ernst und Kraft, aber zum erstenmal waltet das Rundliche, Weiche und Anmuthsvolle der Jugend vor. Die Modellirung büßt ihre vollständige Bestimmtheit nicht ein, doch sie vermeidet das allzu Scharfe. Ueberhaupt steigt das feine Gefühl für den Reiz der Färbung. Die Zimmerluft, die leise Abtönung und Beleuchtung sind bewundernswerth, und das Spiel mit der Wärme der Schatten und der unmerklich kühlenden Mitteltöne und Lichter ist, wenn auch nicht als durchgreifendes Prinzip, doch mit einer Sicher-

heit angewendet, wie ſie nur den größten Coloriſten zu Gebote ſteht. — —

Am 6ſten Mai 1432 wurde das ganze Werk als vollendet aufgeſtellt. Die Wirkung, als zum erſtenmale die doppelten Flügel ſich öffneten, muß unausſprechlich geweſen ſein.

Hoch oben über den kaum fußhohen Figuren des Mittelbildes Gott Vater lebensgroß, auf dem Haupt die Tiara, die Krone zu ſeinen Füßen, in der Linken das criſtallene Scepter, die Rechte erhoben zum ewigen Schwur. Keine Engelsglorie umgiebt ihn; unter engen goldnen Bogen ſitzt er unbeweglich da. Das Werk der Schöpfung iſt vollbracht, die Ordnung der Dinge ſeit jeher geſichert. In der Stille der Wahrheit ſeiner ſelbſt gewiß mit demſelben Blicke ſchaut er durch alle Räume, in alle Herzen, immer der Gleiche; allherrſchend und ſtreng, und doch um Auge und Mund einen Zug der Gnade. — Zu ſeiner Linken Johannes der Täufer, von großen Formen und mächtigem Haarwuchs, doch portraitartig individuell; das Kleid der Wüſte unter dem reichen grünen Mantel, der bis zu den nackten Füßen herniederfällt. Auf ſeinen Knien liegt das Buch der Verkündigung; er hat es in beſcheidener Zuverſicht mit treuem Verſtändniß geleſen; aber die ganze Geſtalt ſitzt da, als wäre in der Gegenwart Gottes jede eigene Kraft erloſchen. Das gläubige Auge auf ihn gerichtet hält er in warnender Liebe die Rechte empor, und ruft auch von hier aus dem Menſchen zu: Gehe in dich, das Himmelreich iſt nahe!

Gegenüber zur Rechten des Vaters ſitzt Maria, gerad aufgerichtet, von edler Bildung, unbeſchreibbar jungfräulich und züchtig, ernſt, und doch holdſelig und milde. Als Himmelskönigin mit Blumen und Kronen geſchmückt, doch im Angeſicht Gottes nicht als thronende Jungfrau. Voll demüthiger Hingabe, mit geneigtem Haupte, unwillkührlich den Mund leiſe öffnend, iſt ſie leſend und ſinnend in das Buch der Bücher verſenkt, das ſie aufgeſchlagen hoch in beiden Händen hält, — ein Urbild weiblicher Andacht und kirchlicher Frömmigkeit, auf daß ihr nachfolgen alle, die ihrer anſichtig werden.

Ein unverbrüchliches Schweigen herrſcht in dieſen Geſtalten. Deſto wirkſamer zu beiden Seiten ertönt durch die Stille das Halleluja der Engel. In ſchweren Gewändern ſtehen die ſingenden vor dem hohen Pult, die muſicirenden neben und hinter der Orgel; die Geigen und Harfen pauſiren, nur Cäcilia hält durch einfachen Orgelklang die kunſtreiche Fuge zuſammen, die zur Erde, wie vom Chor der Kirche, herniederſtrömt.

Auf den äußerſten ſchmalen Tafeln endlich ſtehen zur Rechten Adam, zur Linken Eva in engen Niſchen von graugrünlichem Sandſtein; darüber grau in Grau in kleinen Figürchen Cain's Brudermord. — Die verderbliche Frucht in der Hand blickt Eva lockend auf Adam hin, und doch mit der ernſten Ahnung der ſchweren Folge. Adam, mit der einen Hand die Schaam verhüllend, die andere auf die Bruſt gelegt, empfängt nicht die Frucht. In langem Sinnen und ſchmerzlicher Erwartung faſt, denkt er dem forterbenden Schickſale nach, das über alle Creatur verhängt ſein ſoll. — Von Sünde und Tod aber iſt die Menſchheit erlöſt durch die Gnade Gottes.

Dieß Evangelium verkündigt, wenn die inneren Tafeln ſich ſchließen, auf der Außenſeite der Gruß des Engels. In Maria's Gemach, kirchlich und häuslich zugleich, iſt der Bote Gottes herabgeſchwebt. Die ſchimmernden Flügel ſenkend beugt er das Knie, und öffnet halb ſchon den Mund zur Verkündigung, unendliche Milde in allen Zügen. Er lächelt nicht freudig, aber der frühere Ernſt ſcheint durchglänzt von dem Heil ſeiner freudigen Botſchaft.

Maria in weitem, faltigem Mantel und Unterkleid war zum Gebete niedergekniet. Der Engel ſchaut aus der Ferne auf ſie hin, er ſpricht zu ihr, aber ſie ſieht, ſie vernimmt ihn nicht. Dicht über ihrem zur Seite geneigten Haupte, mit ausgebreiteten Flügeln, ſteht die Taube ſymmetriſch in Stellung und Form, in tiefem Sinnen hinausſchauend in alle Weiten. Auch dieſe erblickt Maria nicht, doch eine wunderbare Ahnung zieht ihren Blick nach oben; ſchon iſt ihr Herz in das Myſterium eingeweiht, und die Hände, in zarter Seelenkeuſchheit über der Bruſt

gekreuzt, die halbgeöffneten weichen Lippen, Stirn, Wangen, die ganze Gestalt, alles drückt die widerstandsloseste Hingabe aus. Kein Entzücken: durch die Wonne der reinsten Empfängniß webt ein Gefühl des Unwerths vor Gott.

Von dem Rundbogen über ihr schaut Zacharias, der Prophet, auf sie nieder, beglückt, daß sein Auge diesen gesegneten Tag gesehn; über dem Engel zeigt heftiger Micha in der aufgeschlagenen Bibel die Stelle der Prophezeiung, mit ruhigem Blicke, im Voraus gewiß, die Stunde der Erfüllung sei genaht. Zwischen Beiden, in mittelaltriger Tracht, im Turban die Eine, die Andre in perlenbesetzter Mütze, knien die Sybillen Cumana und Erythraea. Und draußen im Freien auf den Dächern der Häuser, in den heiteren Lüften spielt heller freudiger Sonnenschein.

So ist die Versöhnung durch Gottes Gnade lebendig und wirklich. Aber der Mensch kann ihrer theilhaftig nur durch Glauben werden und Gemeinschaft der Frommen. Dieß Werk der Andacht stellt das Mittelbild mit den innern Flügeln dar.

Welche Sabbathruhe in dem Morgenglanze der lichtklaren Luft, in den ernsten Cypressen, den frommen Palmen, den unbeweglichen Eichen. Wohin wir blicken ist eine gesegnete Stätte. An Felsenabhängen, an Wäldern, Triften und Strömen vorbei ziehn die Richter und Streiter, die Einsiedler und Pilger, aus allen Zonen, allen Völkern und Zeiten. Die Stadt Gottes ist ihr Ziel. Doch kein neuer Kreuzzug vereint sie. Sie wallfahrten nur im Kreuzzuge gegen das Heidenthum der eigenen Brust. Wie aus innrer Ehrfurcht vor Gott, ungewollt, sind sie zu Schaaren und Gruppen zusammengetreten. Es ist als wären sie lange, lange schon so miteinander gewandert. Wenige im leisen Gespräch, die Meisten den Blick nach Innen gerichtet, oder hinaus in unsichtbare Ferne.

Voran in Stahlrüstung lorbeerbegränzt die Standartenträger der flandrischen Waffenbrüder, die schon in den Kreuzzügen auszogen gen Jerusalem; daneben, dahinter auf silberhaarigem Maulthier ein spanischer oder portugiesischer Fürst, auf wildem Rappen der große Karl, zuletzt der heilige Ludwig und andere

berühmte Streiter des Herrn. Dann unter den Richtern der alte Hubert, und Johann, mit seinem Beschützer Philipp dem Guten. Alle in königlichem Prunk, die Rosse köstlich geziert, doch kaum ein Hufschlag hörbar, und nur der Glockenschall hell, der von den Kirchen herabklingt.

Die Einsiedler auf der anderen Seite, den steilen Bergrükken über sich, den sie herabgekommen, wandern langsam um eine Felsecke vorwärts. Die Greise mühselig, kräftig die Jüngeren, unter den Edelsten die Hefe des Volks, verdumpft, brütend, stierend, widerspenstig und doch in stummem Drange voll Schmerz oder Zorn ringend nach Heiligung. Was Waldesfrische, Furchtbäume und Rasengrün bieten können umgiebt sie. Aber ihr Labsal ist nicht der Schatten des Wegs, sondern das Licht im Angesicht Gottes.

Die Pilger, wackere Bürger, Handwerker und Kaufherrn, andächtigen aber beschränkten Sinns, schaaren sich enger zusammen, angeführt von dem riesengroßen Heiligen, der mächtigen Schrittes vor ihnen hergeht. Schon trennt sie der Fluß von der Stadt und fruchtbaren Ebene; doch Keiner blickt rückwärts. Ihr Werkeltagsdasein, bis sie den Herrn geschaut, wird ihrer Seele zur Bürde, wie auf Christoph's Schultern, ehe sein Herz es erkannt, das Christkind schwer und schwerer gelastet hatte.

Auf der Haupttafel endlich sind die Wanderer am Ziele. In dichten Gruppen breiten sie sich im Vorgrunde aus, und ziehn vom Hintergrunde heran in einfachster Ordnung. Die Mitte des Ganzen bildet der Altar und auf ihm das Lamm; aus der Brust das Blut in den Kelch ergießend, den Kopf von Strahlen umgeben. In Form und Farbe durchaus naturgetreu, und doch bedarf es der Werke nicht: Ecce agnus Dei, so unwandelbar, schuldlos und groß steht es da, ein lebendiges Zeugniß und ewige Gewähr der Versöhnung. — In regelmäßigen Abständen im Kreise umher zwölf Engel; die nächsten mit der Marterſäule, der Geißel, dem Kreuz, die vordersten hoch in die Luft das Rauchfaß schwingend, knabenhaft fromm, doch ernst, ohne kinderselige Heiterkeit.

Ganz im Vordergrunde der Brunnen des Lebens, der die herzugeſtrömten Schaaren trennt. Die erſten, welche angelangt, knien voll andachtsvoller Bewegung im Halbkreiſe, der mit Aufrechtſtehenden abſchließt. Links dahinter der Clerus, in kirchlicher Pracht, Päbſte, Erzbiſchöfe und Prieſter; in dieſem geweihteſten Augenblick am meiſten deſſen bewußt, was ſie von Gott noch ſcheidet, und den Laien gleichſtellt.

Rechts die bekehrten Heiden aller Völker, Zungen und Zeiten, in langen Talaren und verſchiedenartigſten Trachten; breite Geſtalten, einige ſo mächtig, als hätten ſie jetzt erſt den Urwald verlaſſen, in dem ſie ihren Götzen gedient. Die ſtumme Heiligkeit fehlt dieſer Schaar. Nur Wenige blicken ſich prüfend in's Herz, die Meiſten ſchaun ſuchend hinaus, hinauf zu Gott.

Vom Hindergrunde her rechts zwiſchen Geſträuchen und Hügeln die heiligen Märtyrer der Kirche; gegenüber aus Citronenbäumen, Roſenbüſchen hervor in gedrängtem Zuge, Palmenzweige in Händen, ſanft, fromm und ſtill, voll Seelenadel und Demuth die Märtyrinnen. In Haltung, Gang, Gewändern und dichten Kränzen ähnlich den cölniſchen Jungfraun im Gefolge der Urſula, doch ohne das heitre Dreinſchaun und die kindliche Luſt.

Dann über den Hügeln weithingeſtreckt die Stadt Gottes, Kirche an Kirche, rechts Straßen und Häuſer, links Bäume als Schluß, und nur in der Mitte ein Blick noch offen auf blaue Berge, über denen hoch in den Lüften die Taube ſchwebt, und ſeine Lichtſtrahlen nach allen Seiten verbreitet.

Sanft ſteigend erhebt ſich das weite und doch beſchloſſene Local; ein Natur- und Volkstempel, von Anbetenden voll, aber der Raum der Landſchaft nirgend verengt, der Blick ſtets auf den einzigen Hauptpunkt gezogen, dem die Menge allzu nahe zu ſein ſich ſcheut.

Der Wieſengrund, mit Blumen durchwürkt, die Hügel und Bäume prangen in thaufriſchem Grün, das wolkenloſe Blau des Himmels, die rothen Meßgewänder ſetzen ſich kräftig dagegen ab, die hellen Kleider der Engel und Jungfraun miſchen

ſich vielfarbig ein, aber die Harmonie der energiſchen Farbe iſt gleich der ganzen Gruppirung einfach und ſtreng. Herbe faſt, ruhte nicht ein heiliger Frieden über der ganzen Natur, und über dem Lamm und der Menſchheit das Geheimniß der Liebe.

Wird nun das Mittelbild von den unteren Flügeln bedeckt, ſo geben die Außenſeiten noch einmal den Anblick kirchlicher Andacht. Doch nicht in der fernen Stadt Gottes; in der Stadt Gent ſelber. Grau in Grau ſtehn in der Mitte der Täufer und Johannes der Evangeliſt; Steinbilder, wie wir ſie an den Eingangsthüren der Kirchen zu ſehen gewohnt ſind; zu täuſchender Wirkung mit dem Pinſel gemeißelt. Der Täufer, das Lamm auf dem Arme, den mildeſten Ernſt in Geſtalt und Zügen, das Auge ohne Augenſtern, und doch faſt blickend und ſehend, den Mund wie zum Herbeiruf öffnend und zum Kirchgange mahnend. Der Evangeliſt ſanfter und freier in Form und Ausdruck, den Kelch in der Hand, als fordere er liebend auf zum Mahl der Verſöhnung. — Zu ihren Seiten die Stifter des Bildes. Neben dem Täufer der alte Judocus Vyts, auf den Knieen, die gekrümmten Hände zum Gebet an einander, ſo voll Glauben und Troſt, ſo ganz in Andacht, als wollte er ſich nie wieder vom Boden erheben, und fühlte jetzt ſchon, aus langen irdiſchen Mühn, den Uebergang zur Seligkeit im Angeſicht ſeines gnädigen Richters.

Links neben dem Evangeliſten Lisbetta Vyts, ſeine wackere Hausfrau, in ähnlicher Frömmigkeit, noch lebenstüchtig und friſch, ohne Zwieſpalt von Kirche und Haus, im Gebet die oft wohl matronenhaft ſchärferen Züge zur Milde geglättet.

Schon die Rundbogen und Pfeiler in Maria's Gemach auf den oberen Flügeln, und mehr noch auf den untern die Statuen und Figuren in den Niſchen und Bogen erinnern durchweg an kirchliche Architectur und Bildhauerei. Die Schatten ſind kräftiger, die Formen ſculpturartig gerundeter, die weißen Gewänder des Engels und der Jungfrau, wenn auch gelblich wärmer im Ton, entſprechen der grauen Steinfarbe des Evangeliſten und Täufers, und doch iſt gerade als Gegengewicht über

dieſe Tafeln ein Saft der Farbe, ein Glühen der Töne und überall durchſpielendes Kühlen, eine Grazie der Färbung und Macht des Pinſels verbreitet, die nur durch die Uebermacht des geiſtigen Ausdrucks beſiegt wird, und erſt nach langem Anſchaun lieblich die tiefe Strenge ermäßigt. — —

c. Die dritte Epoche in Johann's künſtleriſcher Entwicklung umfaßt ſeine letzten dreizehn Lebensjahre, die er, ausſchließlich der Kunſt geweiht, in Brügge zubrachte. Hier zum erſtenmale hat er es ganz mit ſelbſtſtändigen Compoſitionen zu thun und darf ſeinem eigenen Genius folgen. Doch entfernt er ſich auch jetzt noch keineswegs von der bisherigen Bahn. Er bildet im Gegentheil nur dieſelbe Darſtellungsweiſe, die er in den ſingenden Engeln und der Verkündigung theils erreicht, theils ſchon zum Gipfel geführt hatte, nach zweien Seiten beſtimmter aus; in Betreff auf individuellere Situationen, und auf miniaturartig genaues Detail.

Nur dieſe Punkte will ich näher beſprechen. Dem Inhalte nach, ein Gruß des Engels und ein Hieronymus ausgenommen, bleibt die Verehrung der Jungfrau der wiederkehrende Gegenſtand. War nun bisher das eigentliche Object der Andacht entweder für ſich behandelt, oder der anbetenden Gemeinde gegenüber nur in ſymboliſcher Form vor Augen geſtellt, ſo tritt jetzt erſt in vielen dieſer Marienbilder die lebendigere Verknüpfung der Verehrenden ſelbſt mit dem Gegenſtande ihrer frommen Betrachtung heraus. Keine Schaaren, in denen die einzelnen bei aller Verſchiedenheit ſich dennoch in Ausdruck und Stellung gleichen, wandern mehr herzu oder ſtehn umher. Nur zwei oder drei Figuren gruppiren ſich um die Jungfrau, bald knieend bald aufrecht; jeder nach ſeinem Charakter zu Maria in anderem Verhältniß. Dadurch wird eine, wenn zwar immer noch einfache, doch aber individuell abgeſchloſſenere Compoſition erforderlich, die nun auch der landſchaftlichen Natur nicht mehr bedarf, ſondern ſich lieber in Capellen und Kirchen einſame Räume ſucht, wohin kein Laut der ſonſtigen Welt herüberdringt, und nur die Oeffnungen der Pfeiler und Bogen einen

Blick ins Weite geben. Die Architectur bildet in dieſer Epoche ganz ebenſo das Gegengewicht gegen die vollere Individualität der Figuren, als in der vorigen die vielgeſtaltigen Formen der Landſchaft ihrerſeits die architectoniſch einfachen Gruppen mit freierem Leben umkleidet hatten.

Mit dieſer Concentration des Locals und der Compoſition vermehrt ſich nun auch das feinere Studium der Perſpective und Lichtwirkung, überhaupt die Ausführlichkeit in allem, was ein beobachtendes Auge mit Liebe auffaßt, und eine ebenſo fleißige Hand irgend wiederzugeben vermag. Die gründliche Naturtreue erreicht ihren höchſten Gipfel. Schon Facius, der ſein Buch von berühmten Männern eilf Jahre nach Johann's Tode ſchrieb, iſt beſonders nach dieſer Seite von den eyckiſchen Werken hingeriſſen. „Nichts aber", ſagt er in der Schilderung der obenerwähnten Badſtube, (de viris illustribus p. 46.) „ſei faſt Bewundernswerther als ein gemalter Spiegel, in welchem man alle Gegenſtände des Bildes wie in einem wirklichen Spiegel erblicke." Man kann dieſe Bemerkung noch weiter ausdehnen. Auch die übrigen kleineren Werke geben den Eindruck von Spiegelbildern. So genau und täuſchend tritt uns in ihnen alles entgegen. Doch keineswegs wie bei Franz Mieris, Gerard Dow, oder gar Adrian van der Werff. Je ſchärfer und feiner Johann die Formen ausführt, um deſto mehr weiß er ihren Totalausdruck wie bisher durch jenen Ernſt zuſammenzuhalten, den er ſelbſt da nicht ablegt, wo er um mildere Schönheit bemüht iſt, und unbefangen an das Täglichſte und Nächſte erinnert.

Deſſenohngeachtet ſteht er auch in dieſer Epoche auf der eigentlichen Höhe vornehmlich in ſolchen Werken, in denen der Fleiß der Behandlung zwar mit innerer Großheit zuſammentrifft, die ſpiegeltreue Genauigkeit aber weder überwiegt, noch als Hauptſorge merklich wird.

Kein anderes Gemälde Johann's iſt mir in dieſem Sinne ergreifender erſchienen, als das Marienbild in der Academie zu Brügge. Er hat es der Unterſchrift nach im Jahre 1436 beendigt. Waagen zwar (über Hub. und Joh. v. Eyck p. 207—9)

und nach ihm Schnaase (Niederl. Briefe p. 343.) ſind nicht des gleichen Lobes voll. Doch hat Waagen ſein früheres Urtheil gewiß ſchon zurückgenommen, und Schnaase das Bild wohl am ſchlimmen Tage geſehen. Paſſavant (Kunſtr. durch Engl. u. Belg. p. 350.) hebt es gebührend heraus.

Im Chor einer Kirche des 12ten Jahrhunderts, unter dem reichen Thronhimmel, auf buntem Teppich ſitzt die Jungfrau, ein Gegenſtand tiefſter Verehrung. Mächtig und groß; der Mantel um ſie her, ſtatt ſanft herniederzufließen in ſchwerem härterem Faltenwurf, und am Boden in winklichen Brüchen, doch ganz im Charakter andachtfordernder Hoheit. Eine ſtumme Ruhe, ein ſtrenges Sinnen durchdringt ihr Antlitz; nur um den feinen kräftigen Mund und das runde Kinn ſpielt, wenn auch nicht bis zur Freundlichkeit zart, der Ausdruck von Liebe.

Das Kind auf ihrem Schooße hält die rechte Hand auf einem grünen Papagei, in die Andre reicht die Mutter ihm Blumen. Die ganze Geſtalt, mit großen Füßen, ſonſt wohlgebaut, iſt mehr männlich feſt als voll und weich; der bloße Kopf, Auge und Stirn ſind von derſelben Strenge, die Wange hat ſogar ältliche Züge, und das Lächeln der Lippen erſcheint faſt gezwungen gegen den Ernſt der übrigen Formen.

Zur linken Maria's kniet als Donatar der Canonicus van der Paele, eine kräftige Geſtalt, in hohen Jahren. Das Brevier, die Brille hält er in Händen, die noch kein Zittern kennen. Das faltige Geſicht bezeugt, was er als Jüngling, als Mann, als Greis unerſchüttert in Kirche und ſonſt im Leben gewirkt und durchgeführt habe. Nur jetzt erſt umzieht die leiſe Dämmrung des Alters ſein Auge. Aber mit feſtem Blick ſchaut er auf Maria, und doch in Geſtalt und Ausdruck gebeugt vor Gott, voll innerſter Andacht.

Dicht hinter ihm, mehr zur Linken, ſteht ſein Schutzpatron, der heilige Georg, in Rüſtung und feinmaſchigem Panzerhemd, die Lanze und ſeidene Fahne über der Schulter. Gutmüthig lächelnd deutet er mit der einen Hand auf den knieenden Greis, die andere ungewollt, wie zum ehrfurchtsvollen Gruß, lüftet den

Helm. Er tritt nicht als Held heran und Ritter des Herrn. Frommen Blicks, aber freudig, zutraulich, als hab' er ſchon lange und oft die Jungfrau geſchaut, und wiſſe in ſeiner gläubigen Demuth ſich gut zu ſtehen mit ſeinem Gotte.

Auf der Gegenſeite blickt der heilige Donatus, in ſchwerfaltigem, prachtreichen Meßgewande, den Erzbiſchofſtab und das Marterrad in Händen, mit ernſterer Andacht auf Maria. Ein ſo volles Leben als der Canonicus hat er nicht hinter ſich, und kann die Freudigkeit des ritterlichen Georg nicht theilen. Stark von Seele und Leib, ein frommer Hirte und Märtyrer, bleibt die Strenge der Heiligung fort und fort ſein Ausdruck.

Ihrer Verſöhnung ſind alle drei ſich bewußt, doch wer Eins iſt mit Gott verehrt um ſo mehr die Jungfrau voll Andacht. Das iſt die höhere Ehre, der ſie in dieſem Bilde genießt. Zu ihrem Preiſe iſt die älteſte Kirchenpracht mit einem Fleiß, einer Liebe und Treue der Ausführung um ſie her verbreitet, die alles Bisherige weit überſteigt. Kein Bild funkelt in einer ernſteren Gluth und Tiefe der Farbe. Im Hintergrunde geht ein grünbräunlicher Steinton überall durch die ſtarken Mauern, die Pfeiler und Bogen, die weder ſchwer und gedrückt, noch ſchlank und leicht, aber feſt wie zu unvergänglicher Dauer daſtehn. Aus dieſer Grundlage leuchten Maria's rother Mantel, das gelb durchwürkte blaue Gewand des Donatus, der weiße Pelzrock des Stifters, die goldene Rüſtung Georg's und der buntfarbige Teppich in feierlichem Glanze hervor. Nur ein gedämpftes Tageslicht fällt durch die niedrigen Bogen. Die runden grünlichen Scheiben haben zwar Lichtblicke, ſie treiben den Hintergrund aber nicht vor. In Maria's Mantel iſt alles durch Tiefe der Schatten gezwungen, und wie ſtark dagegen das blendend weiße Gewand des Canonicus abſticht, es tritt dennoch nicht mehr als nöthig gegen die Goldrüſtung des Georg und das Meßkleid des Märtyrers heraus. Der gleiche Grundton aber nimmt jede Farbe in ſich zurück. Der Moſaikfußboden und Teppich bleiben davon durchzogen; der Purpurmantel der Jungfrau, ihr goldiges Haar, die Schatten des Fleiſchtons ſind bräunlich gefärbt; das Blau im

Gewand des Donatus, bei röthlicherer Carnation, ſpielt gleichfalls ins Grünbräunliche über, die Schatten im Rock des Stifters, Geſicht und Hände glühn in der ähnlichen Wärme, und in den Waffenſtücken Georg's kehren dieſelben Töne noch einmal wieder. Dazwiſchen blinken die Perlen auf der goldenen Rüſtung, die Edelſteine am Stabe des Biſchoffs, und bis in's tiefſte Dunkel hinein iſt eine Klarheit bewahrt, mit deren Kraft und Beſtimmtheit ſich nur die Harmonie meſſen kann, die alles Einzelne durch leiſe Uebergänge in Fluß bringt, und doch zu heiliger Ruhe das Ganze zuſammenfaßt.

Dieſem Bilde, obſchon geringer an Werth, geht unter noch vorhandenen Werken der Zeit nach wohl nur eine Verkündigung voran, einſt der Flügel eines Altarblattes, das Johann für Philipp den Guten gemalt haben ſoll, jetzt in der Privatgallerie des Königs von Holland.

Das Local iſt wiederum eine Kirche, mit dicken ſteinfeſten Säulen, zierlich ausgeführten Capitälern und ſtrengen Spitzbogen, zuſammt in jenem reich nüancirten grünbräunlichen Ton, und von ſorglichſter Ausführung. Die knieende Maria, ein echt eyckiſches Geſicht mit wenig geöffneten, etwas überſichtigen Augen, in blauem hochgegürteten Unterkleide und Mantel, vernimmt die Botſchaft des Engels, der in golddurchwürktem, rothſammetnem Meßgewande ſich zu ihr niedergebeugt hat. In das Getäfel des Moſaikfußbodens mit vieler Kunſt, in perſpectiviſcher Verkürzung, ſind Geſchichten des alten Teſtaments gemalt, Simſon die Säulen rüttelnd am Hauſe der Philiſter, David und Goliath und andere ähnliche.

Gleichzeitig mit dem Marienbilde zu Brügge iſt ein Portrait in der Gallerie des Belvedere zu Wien. (Zweites Stockwerk, Zimmer 2. No. 12) Es ſtellt, durch die Namensaufſchrift und Jahreszahl 1436 beglaubigt, den Decan Jan van Löwen in jüngeren Jahren unter Lebensgröße dar. Ein zweites Bruſtbild, (ebendaſelbſt No. 39) zu welchem die Dresdner Kupferſtichſammlung eine höchſt werthvolle Zeichnung beſitzt, iſt das Portrait des Jodocus Vyts. (Kunſtbl. 1841. p. 14.) Paſſavant nimmt es je-

doch ohngefähr als gleichzeitig mit dem Bildniß der Isabella von Portugal an, das Johann in Lissabon 1429 gemalt hat. (Lettre à Mr. O. Delepierre. Gand 1842. p. 9.) — Aus dem Jahre 1437 giebt es nur ein Bild, grau in Grau, die heilige Barbara, vor einem im Bau begriffenen achteckigen Thurm, bisher im Besitz des Herrn van Eriborn (Kunstblatt 1833 p. 329.) — Der Christuskopf in dem Berliner Museum, der leider bedeutend gelitten, gehört in das folgende Jahr.

Als derselben Zeit angehörig führt Passavant neuerdings in dem eben citirten Briefe, (p. 9.) auf Autorität des Herrn Brasinelli, der lange Zeit in Madrid gelebt, noch zwei Flügel eines Altarblattes an, früher im Escurial, jetzt im Museum zu Madrid. — Auf dem rechten steht der Täufer, in seinem Arme auf einem Buche liegend das Lamm; vor ihm der Donatar, Heinrich Werlis aus Cöln. Das Bogenfenster giebt die Aussicht auf Wiesen und entfernte Gletscher; ein runder Spiegel läßt auch den fehlenden Theil des Zimmers sehen.

Der linke Flügel stellt die h. Barbara dar, in rothem goldburchwürktem Kleide und blauem Sammetmantel, auf einer reichverzierten Bank sitzend. Ein loderndes Kaminfeuer wirft sein Licht und seine Reflexe rings auf die Gegenstände umher. Im Grunde der Landschaft erblickt man bei einem Thurme in kleinen Figürchen die Enthauptung der Heiligen.

Die Behandlung soll trefflich sein. Das verlorene Mittelbild würde wahrscheinlich den authentischen Namen des Meisters genau gelehrt haben. Denn die Flügel zeigen noch unten auf auf einem Streifen rechts und links die Inschrift: Anno mileno C. quater X ter et octo, hic fecit effigi . . . . . ge mêster Henricus Werlis, mgr. Colon.

Diese Beschreibung enthält nur wenige Züge, die gegen den cyklischen Ursprung Zweifel erregen könnten; die Beleuchtung durch das Kaminfeuer, die Enthauptug der Barbara und die Art der Aufschrift. Wenigstens liefern die documentirten Werke nichts dem Analoges. Bei der gänzlichen Unbekanntschaft aber mit dem Bilde selbst will ich weder dafür noch dagegen sprechen.

Doch könnte es vielleicht auch, je mehr es sich grade im Allgemeinen der Auffassungsweise Johann's anschließt, ein frühes Werk Hugo's van der Goes sein, wenn dessen Geburt, was freilich unermittelt ist, bis 1420 dürfte herabgerückt werden.

In das Jahr 1439 fallen zwei andre Gemälde Johann's. Erstens das wohlerhaltene Portrait seiner Frau in der Academie zu Brügge; sodann ein Madonnenbildchen, aus der Sammlung des Herrn van Ertborn, vor Kurzem von einem Geistlichen angekauft, im Dorfe Dikkelvenne, drei Stunden von Gent. (Messager des sciences et des arts, 1835.) Die Köpfe und Gestalten dieser Gemälde sind mehr oder weniger von mittlerer Größe; die Figuren des Brügger Marienbildes halb lebensgroß.

In seinen letzten Jahren scheint Johann durchweg einen kleineren Maaßstab vorgezogen zu haben, um der Meisterschaft in seinem Detail volles Genüge zu thun.

Hieher lassen sich vielleicht die Tafeln rechnen, die Facius (De viris illustribus. Firenze 1745. p. 46.) nach eigener Anschauung beschreibt. In dem Pallast des Königs Alphonso ein Bild, dessen auch van Mander als Ursache erwähnt, daß Antonello von Messina nach Brügge gekommen. (Fol. 124. b.) Die Verkündigung, und auf dem einen Flügel Johannes der Täufer, auf dem anderen der heilige Hieronymus in einer Bibliothek, die der gelehrte Humanist vor allem lobt. Auf den äußeren Flügeln Baptista Lomellinus, der ehemalige Besitzer nebst seiner Frau. Dieß Bild ist in dem Castell Nuovo nicht mehr vorhanden. (Passavant, Kunstblatt z. Morgenblatt. No. 4. p. 15.) Außerdem führt Facius als dem Cardinal Octavian zugehörig die Badstube an, die nach Vasari und van Mander (Fol. 125 b.) in den Besitz Friedrichs II. von Urbino gelangt ist.

Auch der unbekannte Reisende, aus dem ersten Drittheil des sechszehnten Jahrhunderts, dessen Bericht Morelli zuerst herausgegeben hat, (Bassano, 1800.) liefert Notizen über mehrere wenn gleich zweifelhafte Gemälde Johann's. (p. 15 u. 45.) In der Schilderung eines Hieronymus jedoch, ehemals im Besitze des

Antonio Pasqualino zu Venedig, glaubt Waagen ein Bildchen wieder zu erkennen, das er zu Stratton bei Sir Thomas Baring gesehn. (Kunstwerke u. Künstler in England Bd. II. 253.)

Gleich unbezweifelbar und vortrefflich gilt ihm in der Gallerie des Lord Exeter zu Burleighhouse (II. p. 486.) eine stehende Maria, der von der heiligen Barbara der Donator empfohlen wird; mit Architectur und landschaftlichem Hintergrunde.

Den höchsten Ruhm jedoch unter den kleineren Werken möchte ich dem Marienbilde im Louvre zuwenden.

Die Jungfrau sitzt auf einer kunstreich geschnitzten, mit Polstern belegten Bank; unter den Füßen einen Schemel. Aufrecht, nicht steif sitzt sie da; gekrönt von dem Engel, der über ihr schwebt; in ihrer ernsten Hoheit freundlich und mild, in Form und Ausdruck voll Jugendfülle und Lieblichkeit: der ganze Oberkörper groß und kräftig, aber beschieden und still, und dies alles in Einklang, wenn auch die religiöse Weihe überwiegt.

Ganz auf der äußersten Spitze der Kniee stellt sie das Kind wie zur Anbetung auf. Es an sich zu ziehen kam ihr niemals zu Sinn; eine unendliche Ehrfurcht hält sie zurück. Christus, die Weltkugel in der Einen Hand, die Andere segnend erhoben, schaut mit ruhigem Blick hinaus. Die Züge kindlich und ältlich zugleich, der Kopf mit wenigen blonden Seidenhärchen bedeckt, die sich im Ton mit der Landschaft dahinter ebenso verschmelzen als von ihr abheben; Arme und Knie zart, fast reizend in Carnation; der übrige Körper, mit den scharfen feinen Fältchen im Fleisch, minder lebendig.

Gegenüber, in dunkelviolettem Goldbrocat, der Donator, in beginnendem Greisenalter; das getreue Porträt eines Mannes, der seinem Lebensberuf in redlicher Gewissenhaftigkeit nachgegangen. Mit kleinen scharfen Augen, grad aus, doch von Andacht gestreift, schaut er auf Christus, und je länger er ihm in's Angesicht blickt, um so mehr zittert der Mund vor innerer Rührung, und über die Augenbrauen lagert sich ein Zug, nicht bodenlosen Schmerzens, doch stummer Betrübtheit.

In Energie, Tiefe, Klarheit und Wärme des Tons kommt

dieß Werk am meisten dem Brügger Marienbild nahe, und übertrifft das letztere nur durch liebevoll genauen Fleiß.

Im Mittelgrunde öffnen drei Rundbogen von dunklen Marmorsäulchen getragen, die Aussicht in's Freie; ein Mosaikgetäfel, etwas steil in der Perspective, zieht sich bis zu ihnen heran. Zunächst folgt ein Gärtchen mit Mauern und Zinnen, über die zwei Figuren hernieder in's Thal sehn, auf Dächer der Häuser, auf Kirchen und Thürme von unbeschreiblicher Zierlichkeit. In der Landschaft unten theilt der breite Fluß die Stadt, eine feste Steinbrücke führt herüber und hinüber, und spiegelt sich mit dem blauen Himmel und den grünen Ufern in dem ruhig fließenden Strom, der sich dann weiter und weiter schlängelt, bis in die letzte Ferne, immer an heimischen Ortschaften, Hügeln, Wiesen und reinlichen Feldern vorüber, durch eine rings bebaute, fruchtbare Gegend, die dennoch feierlich daliegt. Endlich in zarterer Abtönung schließt ein blaues Alpengebirg, so duftlos klar, als wäre die Luft nur Aether, der von sonnengelblichem Lichtschein sanft und allmählig in's hellste Blau bis zum Silberschimmer herüberspielt. — —

Von dem letzten Werk, das Johann vom Tode überrascht hat unvollendet zurückgelassen, ist nur eine alte Copie noch übrig, im Besitze des Herrn Bogaert-Dumortier zu Brügge. (Passavant, Kunstr. d. Engl. u. Belg. p. 367 und flg.) Es war für die Kirche und Probstei von St. Martin zu Ypern bestimmt, wo es auch vom Jahre 1445 bis 1757 gezeigt wurde. Van Mander (Fol. 126.) sagt, dieß Werk sei „mehr himmlisch als menschlich". In einer Kirche aus dem zwölften Jahrhundert steht Maria in weitem Purpurmantel, auf dem Haupt die Krone, das Christkind auf dem Arm. Vor ihr kniet der Probst Nicolaus von Maelbeke in blauem Priestergewande, mit breiter Goldstickerei und den eingewirkten Figuren der zwölf Apostel; in der Rechten das Brevier, in der linken den Bischofsstab mit dem Bildniß des heiligen Martin zu Pferde. Die Fenster des Hintergrundes, wie Johann es in diesen letzten Gemälden liebt, ge-

den den Blick in die reiche Landſchaft. Die Flügel theils halb vollendet, theils nur ſkizzirt, hatten, nach van Mander's Bericht, je zwei Abtheilungen, worauf „verſchiedene Bezeichnungen auf Maria"; links in einer Gegend voll von Häuſern und Schlöſſern, der brennende Buſch, dem Gott Vater ſegnend entſteigt, und darunter Gideon mit dem Engel; rechts Aaron und die Thür des Ezechiel. Auf den Außenſeiten, gleichfalls nur angelegt, grau in Grau Maria; drei Engel, die Geburt mit Poſaunenklang verkündigend; die prophetiſche Sybille von Tibur und Kaiſer Auguſtus.

Acht und zwanzigſte Vorleſung.

11. Keine Epoche faſt iſt durch kritiſche Forſchung weniger aufgehellt, als der große Kreis, den die eyckiſche Schule bildet. An Bildern gebricht es nicht, doch nur der geringſte Theil iſt bezeichnet oder ſonſt documentirt; Namen ſind durch van Mander und Andere genug auf uns gekommen; wie aber die Meiſter und Werke zuſammengehören, über dieſen entſcheidenden Punkt ſchwanken die Hypotheſen mannichfach hin und wieder. Die Gebrüder Boiſſerée haben in früherer Zeit durch ihre Angaben vieles verwirrt; Waagen, der leider verſtorbene de Vaſt, van Eyborn, Paſſavant Mancherlei neugeordnet, das Beſte aber bleibt immer zu thun noch übrig. Doch werde auch ich hier, was nöthig wäre, nur in geringem Maaße zu leiſten im Stande ſein. Mein Aufenthalt in den Niederlanden war jedesmal kurz, und mir geht außerdem, befürchte ich, das rechte Talent ab, aus abgeriſſenen Notizen, die häufig da nur zu ſuchen ſind, wo man ſie meiſt nicht vermuthet, eine Arbeit zuſammen zu künſteln, welche die nächſte genaure Notiz wieder vergeblich macht. Ich liebe die Bilder zu ſehr, und Namen, Regiſter und Lotterrechnungen (Paſſavant l. c. p. 370.) leider zu wenig.

Das Eigenthümliche, wodurch die Gebrüder van Eyck ſich auszeichnen, fehlt durchgängig faſt ihrer ganzen Schule. Die kernige Energie der Zeichnung und Färbung, die urſprüngliche Größe und das Myſterium im Ausdruck der Verſöhnung Got-

tes und der Welt. Nur die Begabteſten erſetzen dieſen Mangel durch eine zartere Innigkeit, die ſich für das Ernſte und Tiefe, wie für Mildes und Freundliches gleich zureichend erweiſt, und in Geſtalt, Ausdruck und Colorit mit dieſer feineren Seele nicht ſelten ein liebenswürdiges Talent für Zierlichkeit und Grazie verbindet.

Hauptſächlich aber beginnt die geſammte Schule das zu entwickeln, was ſelbſt bei Johann noch im Keime liegt: die lebendige Veranſchaulichung nicht nur der Andacht vor dem Lamm und der Jungfrau, ſondern beſtimmterer und reicherer Scenen aus den Erzählungen des alten und neuen Teſtaments und der Legendengeſchichte. Der ſelbſtſtändigen Erfindung iſt hiedurch ein noch wenig bebautes Feld aufgethan. Doch gerade in dieſem Gebiet wird der Schultypus vielen zur Beſchränkung. Je weniger die Eyck's für das neu erſt zu findende ein Vorbild geliefert haben, jemehr gelingt dem größern Theil auch nur der ſtille Ausdruck zuſchauender Frömmigkeit; überhaupt ein Seelenzuſtand, der weder Geſichtszüge noch Stellungen der gewohnten Ruhe entreißt.

Die bekannteſten in ihrer Blüthe faſt gleichzeitigen Schüler nun, deren Namen, bald ſicherer, bald ungewiſſer den noch vorhandenen Werke zukommt, gruppiren ſich am beſten wie folgt:

A. Voran ſtehn die unmittelbaren Schüler und Nachfolger Hubert's, welche, obſchon ſie danach ſtreben, den Standpunkt des weitergeſchrittnen Johann faſt in keiner Rückſicht erreichen können.

B. Eine zweite Hauptreihe dagegen hat die Virtuoſität dieſes Meiſters zu der feſten Grundlage, auf der ſie nicht ohne Freiheit und Eigenthümlichkeit fortbaut. Durchgreifend neue Elemente aber bringt auch ſie nicht hinzu, obſchon ſie individuellere Situationen lebendiger anordnet und auch nach anderen Seiten vorzuſchreiten verſucht.

C. Die Spitze deshalb erreicht erſt die dritte Hauptgruppe, indem ſie ſich jener zarteren Conceptionsweiſe zuwendet, welche,

der eyckiſchen härteren Männlichkeit gegenüber, ein neues Gebiet, wenn auch im Typus der Schule, ausbilden kann. —

A. Auf der erſten unentwickelteſten Stufe ſind Geeraert van der Meire (Meere oder Meeren) und Pieter Chriſtophſen zu nennen.

1. Schon ein altes Manuſcript aus dem 15ten Jahrhundert bezeichnet den Erſteren als „discipel van meester Hubertus van Eyck“. (Paſſavant, Kunſtr. durch Engl. u. Belg. p. 379.) während van Mander (fol. 128. a.) von ihm ſagt: te Ghent is gheweest corts nae Joan van Eyck eenen Geeraert van der Meire die een seer nette handelinghe hadde. Doch ſpricht er nur von einer Lucretia, die Gerard gemalt, und führt das Hauptwerk in der St. Bavokirche zu Gent nicht an; ein Altarblatt, das im Mittelbilde die Kreuzigung, auf dem rechten Flügel Moſes, der in der Wüſte das Waſſer aus dem Felſen ſchlägt, auf dem linken das Wunder der erzenen Schlange darſtellt.

Dieſem Bilde nach erinnert van der Meire unter allen eyckiſchen Schülern am meiſten noch an das eine Element, das Hubert von der Maaß nach Flandern herübergebracht hat, an den Typus der Colniſchen Schule. Nun bemüht er ſich zwar, hiemit die neuen Grundzüge zu verbinden, die Hubert ſpäter fand und Johann fortbildete; doch nur mit halbem Erfolg. In weitem Local durch viele Figuren und Vorgänge will er einen mannichfaltigen Ausdruck innerer und äußerer Zuſtände vor Augen bringen. In der Gruppirung jedoch zerſtückelt und vereinzelt er, ohne die Räume wohlthuend auszufüllen, und das Ganze zuſammen zu faſſen. Die Geſtalten, ohne rechtes Verſtändniß der lebendigen Form, ſind lang geſtreckt. Die Charakteriſtik bringt es zu keiner vollen Individualität und die Geberden bezwecken wohl einen ſprechenden Ausdruck, die Leiſtung aber ſteht hinter der oft ſogar glücklichen Intention zurück. So bleibt auch der Geſichtstypus, insbeſondere der weiblichen Köpfe, ziemlich einförmig; in jungen Phyſiognomien an cölniſche Meiſter erinnernd; zart, doch etwas lederfarbig und in den Schatten grau.

Der Faltenwurf iſt ſehr verſchieden in Werth; meiſt durch die Stellung und Körperform motivirt, doch ſelten mit genügender Kenntniß; bei kleineren Figuren im Bemühn nach weichen geſchwungenen Linien, bei größeren häufig mit harten und ſteifen Brüchen. In der landſchaftlichen Umgebung ſind Geſträuche und Bäume ſparſam vertheilt, Felſengruppen in Ueberfülle, doch ohne genaues Naturſtudium, im Hintergrunde zuweilen phantaſtiſch in Form.

Am meiſten entfernt ſich van der Meire in der Bildung von ſeinem Lehrer. Die hellere Mildigkeit, die er vorzieht, neigt ſich mehr zu dem Colorit der cölniſchen Schule, und der warme braune eyckiſche Grundton verſchwindet faſt ganz. In Haupt- und Nebenfiguren bringt Gerhard gern Hellblau und Hellroth an, auch ein weißliches Gelb, Blaugrau und Violett, alles gelichtet. Statt des directen Gelb ſind die Felſen meiſt gelblich braun und auch der Raſen ſpielt im Sonnenſchein ganz in's Hellgelbe. Zu kräftigen Schatten kann er ſich noch nicht ermuthigen, und wenn auch der Luftton einigen Erſatz bringt, ſo reicht doch derſelbe nur wenig aus. Ueberhaupt fehlt es in der Auffaſſung an erfindender und lebendiger Innigkeit, im Colorit an tieferer Harmonie und durchgängiger Haltung.

Daß Johann ſich gerade dieſen Meiſter bei der Vollendung des Genter Altarblattes ſollte zur Hülfe genommen haben, wie Paſſavant es (nach dem Genter Messager des sciences et des arts 1824.) ſehr glaublich findet, erſcheint mir höchſt zweifelhaft. Doch kannte van der Meire das Eyckiſche Meiſterwerk genau. Ein Pferd im Mittelbilde ſeiner Kreuzigung iſt eine Copie des Schimmels, auf welchem Hubert im Zuge der Richter ſitzt.

Die beiden kleineren Gemälde der Berliner Gallerie, (IIte Abthl. 1ſte Claſſe. No. 18. und 23.) die Wagen dem Gerard zuſchreibt, ſtehn mit dem Hauptbilde des Meiſters kaum in Zuſammenhange. Einige andre noch, theils in Brügge, theils in der Sammlung des Herrn van Erborn in Antwerpen führt

Passavant in seinem obengenannten Briefe (p. 14.) ohne nähere Beschreibung an.

2. Der zweite durch vorhandene Werke beglaubigte Schüler des Hubert ist Pieter Christophsen, dessen Vasari schon unter dem Namen Pietro Crista erwähnt. Er zuerst, dem Gerhard van der Meire gegenüber, vermag sich die cyclische Auffassungsweise anzueignen, doch bleibt er gleichfalls zurück, ohne es ihr nach irgend einer Seite zuvorzuthun. Sein frühstes bekanntes Bild, die Jungfrau mit dem heiligen Hieronymus und Franciscus, vom Jahre 1417, ist gegenwärtig in Passavant's Privatbesitz; (Kunstblatt 1841. No. 4. p. 16.) ein zweites, das Portrait eines Mädchens aus der Familie Talbot, hängt in der Königl. Gallerie zu Berlin. (2te Abtheilg. 1ste Classe No. 29.) Das dritte, mit der Jahreszahl 1449, ursprünglich der Goldschmiedezunft in Antwerpen zugehörig, ist seit längerer Zeit bereits Eigenthum des Banquier Oppenheim zu Cöln. Es stellt den heiligen Eligius dar, der als Goldschmidt einem Brautpaare den Brautring verkauft. An dem Zahltische sitzend, von Silberkannen, Gemmen, Perlen und sonstigem Geschmeide umgeben, wägt er, ernst hinausschauend, einen Goldreifen ab. Der Spiegel hinter ihm zeigt das einfallende Bild der Straße mit zwei Kirchen. Eine Jungfrau, von dem Bräutigam ehrbarlich eingeführt, erhebt voll Zucht und Ehrfurcht die Hand nach dem Ringe. Dem in sich gekehrten Sinnen nach, das besonders den Bräutigam auszeichnet, erscheint überhaupt der ganze Vorgang als eine heilige Angelegenheit. Die Composition ist höchst einfach; Gesichtszüge und Stellung, Hände und Mienenspiel bleiben nicht ausdruckslos, aber in Charakter und Seele bedeutend geringer als bei Johann. Auch die Form des Mädchenkopfes weicht wesentlich ab, und das warmbräunliche Colorit hat weder den Saft noch die Klarheit.

Trockner und härter noch in der Farbenbehandlung sind zwei Altarflügel vom Jahr 1452, die Herr Brastnelli nach Frankfurt zu schicken im Begriff ist. Sie stammen aus einem Kloster zu Burgos. Der Eine stellt die Verkündigung und Geburt, der Andere das jüngste Gericht dar. Die letztere Com-

position ist zur Vergleichung mit späteren desselben Gegenstandes nicht ohne Interesse. Christus von Aposteln umgeben sitzt auf dem Regenbogen, die crystallene Weltkugel zu seinen Füßen. Den mittleren Theil füllt der Erzengel Michael aus, der mit dem linken Fuße den Satan, mit dem rechten den Tod zertritt. Darunter folgt die Marter der Verdammten; im Vorgrunde die [illegible] (Passavant. Lettre à Mr. Dolepierre. p. 13.)

Die nächsten berühmten Schüler schließen sich, im Unterschiede Gerhard's und Pieter's, mit freierem Geiste und geschickterer Hand in Auffassung und Technik den Lehren Johann's van Eyck an.

Die wiederkehrenden Gegenstände, welche sie malten, schienen, außer Marienbildern, die Geburt und Anbetung, das Abendmahl, die Kreuzigung und Grablegung gewesen zu sein. Geschichten des alten Testamentes und der Märtyrer kommen nur vereinzelt vor; niemals aber Johannes als Kind, oder die heilige Familie im Sinne der Italiener.

An der Darstellung müssen sie in Bezug auf poetische Seele der Conception, Tiefe der Charaktere, und Fülle der Individualität hinter ihrem Meister zurückstehn. Sie suchen ihn statt dessen in äußerer Naturwahrheit zu übertreffen, und lassen ausführlichen Fleiß und practische Gewandheit nicht fehlen.

1. Wir dürfen diese Gruppe mit Hughe van der Goes beginnen. Er war nach van Mander in Brügge, nach Vasari, der ihn Hugo d'Anversa nennt, in Antwerpen geboren. In welchem Jahre ist unbestimmt; wahrscheinlich um 1420—30. Seinen längeren Aufenthalt zu Gent unterbrach er vielleicht nur durch eine Reise nach Italien, obschon es sich nicht mit Gewißheit behaupten läßt, ob er dieß Land wirklich besucht habe. In Gent selbst war er sehr angesehn. Schon im Jahre 1467 leitete er die Feste, welche dort Carl dem Kühnen zu Ehren, bei dessen feierlicher Inauguration als Graf von Flandern, gegeben wurden; auch anderen öffentlichen Aufträgen zu genügen sehn wir ihn bis zum Jahr 1480 beschäftigt. Die letzten Lebenstage jedoch brachte er als Canonicus im Kloster Rooventale bei Brüssel zu, allwo

er auch starb und begraben liegt. — Van Mander in seiner Weise theilt ihm das größte Lob zu. In einem Mariembilde zu Gent rühmt er den Verein von Anmuth und Frömmigkeit im Kopfe der Jungfrau; im Hause van Jacob Weytens zu Gent erwähnt er eines David mit Abigail als vortrefflich von Zeichnung, Erfindung, Geberden, und bewundernswerth wegen der großen „Zedigheit" und manierlichen Ehrbarkeit der „Vrouckens"; wie denn auch Hughe auf diesem Bilde die Tochter des Hauses nach dem Leben gemalt, in die er als Junggeselle sehr verliebt gewesen, so daß ihm „Cupido de Pinceelen heeft helpen stieren, in Gesellshop van syn Moeder en de Gratien." In der Jacobskirche zu Brügge ferner preist van Mander eine Kreuzigung ihrer Lebendigkeit und fleißigen Ausführung wegen, und giebt außerdem noch als Jugendbild eine Catharine im Kloster unserer Frauen zu Gent an.

Doch ist aus diesem Bericht für die nähere Charakteristik des Meisters wenig zu entnehmen, und es würde bei dem Verlust der genannten Werke für unsere Kenntniß schlimm stehn, wäre nicht ein anderes Hauptbild, das Vasari beglaubigt, noch jetzt vorhanden. Es ist das Altarblatt in der Hospitalkirche Sta Maria nuova zu Florenz, die Geburt Christi in beinahe lebensgroßen Figuren.

Maria verehrt das vor ihr liegende Kind, neben einer Säule steht Joseph und ihm gegenüber knieen drei Hirten in flandrischer Weise ganz nach dem Leben; anbetende und singende Engel schließen die untere Gruppe, andere schweben im oberen Theil, der Eine ganz im Schatten und nur vom Christkinde her beleuchtet. Leider habe ich dieß Bild nicht selber gesehn, und muß Passavant's neuesten Bericht wiederholen, (Kunstbl. No. 5. 1841. p. 18.) dem zufolge die Köpfe bei klarer Carnation und graubräunlichen Schatten von naturwahrem, frommem Ausdrucke sind, und die Gewänder schön in Massen gehalten, wenn auch vielfach gebrochen. Die Flügel stellen Heilige mit der Familie des Stifters dar.

Geringer an Werth sind ein Portrait im Palaste Pitti,

und der in einer Felsgegend sitzende Täufer mit der Jahreszahl 1472 in der Pinakothek zu München. Die vielen größeren und kleineren Bilder, die in der Berliner Gallerie den Namen des Hughe führen, weichen von einander allzusehr ab, und sind zu wenig beglaubigt, als daß ich sie anführen könnte. Dagegen ist noch zu Pisteja im Pallaste Pucini ein Altärchen, das dem Justo mit einiger Gewißheit beigemessen wird; im Mittelbilde die Jungfrau, von Engeln umgeben, auf den Flügeln der Donator mit Gattin und Kindern. (Kunstbl. 1839. p. 84.)

2. Neben Hughe van der Goes erwarb sich Justus von Gent den ähnlichen Ruhm. Doch haben sich weder Nachrichten über sein Leben erhalten, noch sind von ihm in den Niederlanden und Deutschland sicher documentirte Bilder gefunden worden. Das einzige authentische Werk ist das von Vasari erwähnte Abendmahl in der Stiftskirche Sta Agata in Urbino, das Justus daselbst um das Jahr 1474 gemacht haben soll. Auch über dieß Bild leider kann ich nicht aus eigener Anschauung urtheilen. Passavant (Kunstbl. 1841. No. 4. p. 16.) rühmt sowohl in Bezug auf Linien, Schatten und Licht die in schönen, großen Massen gehaltene Anordnung, als auch die wundervollen Charaktere, die malerisch reichen Motive und das klare, kräftige, in den Schatten bräunliche Colorit.

3. Mit beiden Meistern läßt sich vielleicht, dem Grundcharakter nach, ein dritter in Zusammenhang bringen, dessen Namen ich jedoch nicht zu nennen weiß. Ich kann ihn nur als Urheber jenes aus der Boisserée'schen Sammlung allgemein bekannten Lucas bezeichnen, der die Madonna malt. Früher galt dieß Bild als ein Werk Johann's. Neuerdings jedoch hat es Passavant mit der Boisserée'schen Anbetung der Könige und andren Gemälden dem Rogier van Brügge zugetheilt. Dieser Angabe kann ich nicht beipflichten. Die zueinander gereihten Bilder scheinen mir zwar schulmäßig verwandt, doch allzuverschieden, um von ein und demselben Meister ausgegangen zu sein. Der größere Theil deutet auf den Typus, der sich am klarsten in Hemling's beglaubigten Werken kund giebt, während

der Lucas näher mit der Conception und Darstellungsart Johann's selber zusammenhängt, ja in Local und Anordnung speciell aus der Bekanntschaft mit dem Marienbilde im Louvre entsprungen sein mag. Nur ist der Kopf der Madonna runder und lieblicher; der Ausdruck des Kindes und Lucas' weicher, und die Modellirung, wenn auch nicht in der Landschaft, doch in den Physiognomien von bedeutend geringerer Schärfe. Die Scheidewand, die van Eyck überall durch kirchlichen Ernst zwischen Werk und Beschauer errichtet, beginnt hier zu sinken. Die gesammte Darstellung soll uns schon durch Milde und Freundlichkeit menschlich näher rücken. In diesem Sinne ist die ganze Situation verändert aufgefaßt. Kein Engel schwebt nieder, die thronende Maria zu krönen, kein Donatar betet vor ihr. Sie blickt den Sohn auf ihrem Schooße sanft lächelnd an, und reicht ihm in jungfräulich keuscher Mutterliebe die entblößte Brust. Fast will es scheinen, als wisse sie darum, daß der Evangelist sie in dieser Stellung für alle Zeiten abconterfeie. Lucas selber beugt fromm zwar das Knie, doch ist er mehr künstlerisch als religiös in den heiligen Anblick der Jungfrau versunken.

Ein näheres Detail wüßt' ich mir kaum mehr in's Gedächtniß zurückzurufen, doch werden sich bei genauerer Forschung gewiß noch andere Gemälde finden, welche demselben ausgezeichneten Meister zukommen.

C. Eine dritte Hauptgruppe gediegener eyckischer Schüler legt der historischen Betrachtung, wenige Namen und Werke ausgenommen, noch größere Schwierigkeiten in den Weg, als die vorigen. Es bleibt mir deshalb nichts weiter übrig, als die hieher gehörigen Bilder möglichst zu ordnen und über die Meister, was mir als das Wahrscheinlichste gilt, als Hypothese hinzuzufügen. —

Die wesentlichsten Punkte, um die es sich handelt, sind folgende. Die strenge Heiligkeit in den Gemälden van Eyck's, so wie alles, was mit ihr zusammenhängt, hatten schon die bisherigen Schüler um so weniger bewahrt, je lebendiger sie jede Situation veranschaulichen wollten. Besonders die Meister der

zweiten Stufe wendeten ſich bereits neuen Sphären zu. Auf der einen Seite dem volleren Ausdruck des menſchlichen Gemüths in vielſeitigen Nüancen der innern Stimmungen und Affecte, und deshalb in reichhaltigeren Geberden und feinerem Mienenſpiel; anderſeits dem vermehrten Reichthum des eigentlich Menſchlichen, durch das ſich der Geiſt Gottes bekehrend, reinigend, heiligend hindurch ergießt. Beide Elemente zieht nun auch die dritte Gruppe in ihren Bereich, und bemüht ſich nur, ſie noch enger zu verſchwiſtern und ſich noch feſter durchdringen zu laſſen; in Rückſicht auf Anordnung und Compoſition bald in beſcheidener Anſpruchloſigkeit, bald in größerer Fülle des Locals und der Situationen. Ueberwiegt der Ausdruck rein innerlicher Vorgänge, ſo muß die äußere Mannichfaltigkeit noch zurücktreten, und macht ſogar oft einer Compoſitionsweiſe Platz, deren geringer Kunſtaufwand Erſtaunen erregen muß. Gewinnt aber umgekehrt die Breite der Begebniſſe den Vorrang, ſo zieht ſich die Innigkeit nur möglichſt beſeelend durch alles hindurch. Die Haupteigenthümlichkeit jedoch iſt darin zu ſuchen, daß ſtatt der Großartigkeit das Zierliche, und wenn der tiefere Ernſt es erlaubt, das Milde und Freundliche ſteigend zum Vorſchein kommen. Doch immer voll Frömmigkeit, und je originaler die Auffaſſung, um ſo naiver und lieblicher.

Dem Inhalte nach ſagt dieſer Gruppe vorzüglich das ſtille Leiden der Heiligen zu, die Bekehrung, die ſolch ein Anblick auch in heidniſch Geſinnten vollenden kann, das unſichtbare Wirken überhaupt der göttlichen Gnade im menſchlichen Herzen. Damit ſind aber andere Gegenſtände nicht ausgeſchloſſen. Bei den häufig dargeſtellten Martern bleibt das eigentlich Widerwärtige jedesmal fort, oder iſt mit jener keuſchen Schonung behandelt, die von Wunden und Blut nur ſoviel vor Augen bringt, als dringend nothwendig iſt, um auch durch Anſchauung leiblicher Plagen das Gemüth zu theilnehmendem Schmerz zu bewegen.

Religiös zarten Seelen liegt dieſe Stufe näher als die urſprünglich eyckiſche. Denn der inneren Reinheit entſpricht nun auch nach Außen in Landſchaft, Architectur und Coſtum die ausgeſuchteſte

Reinlichkeit. Alles iſt faſt in holländiſcher Weiſe ſäuberlich und geputzt, ohne dadurch an unbefangener Natürlichkeit einzubüßen. Die miniaturartige Ausführung kann zwar die eckiſche Schärfe der Charakteriſtik nicht immer feſthalten, es fehlt ihr jedoch nicht an Gründlichkeit, und ſie gewinnt ſogar durch den geſteigerten Reiz der Farbe an feinrer Beſeelung.

Als der urſprüngliche Urheber dieſer Richtung, den Werken zufolge, die ich ihm beilegen möchte, iſt der obenerwähnte Rogier van Brügge voranzuſtellen. Den Abſchluß giebt Hemling. Zwiſchen beiden ſtehen, mannichfach verwandt und verſchieden, theils noch mehrere Meiſter, von denen beglaubigte Werke vorhanden ſind, theils Gemälde, die entweder bekannten Namen mit einiger Gewißheit können zugetheilt werden, oder deren Urheber noch zu ermitteln bleibt.

1. In Rückſicht auf Rogier van Brügge hat Waagen zuerſt auf die richtige Spur geleitet. Ein documentirtes Bild jedoch iſt allen Bemühungen de Vaſt's und des Ritters van Ertborn zum Trotz auch neuerdings nicht entdeckt worden. Und doch hebt van Mander den Rogier grade als einen der vorzüglichſten Schüler Johann's heraus. Seinen Verſtand und ſeine Zeichnung (Fol. 126 a.) rühmt er an mehreren Stellen, ſeine Malerei nennt er seer gracelyk, und führt auch an, daß er meiſterlich in Ei- und Leimfarbe große Bilder zu malen gewußt habe, mit denen man nach der Sitte der Zeit die Zimmer wie mit Tapiſſerien zu behängen pflegte. Außerdem geht aus Schilderungen des Facius' deutlich hervor, daß Rogier beſonders geſchickt in dem feinen Ausdruck innerer Seelenzuſtände geweſen ſei. Dürftiger ſind die Berichte über Rogier's Bildungsgang und Lebensſchickſale. Vaſari, obſchon er ihn an einer andern Stelle wieder mit Rogier van der Weide verwechſelt, nennt ihn einen Schüler Johann's van Eyck; ebenſo Facius, der ihn im Jahre 1450 ſelber zu Rom in der Kirche S. Giovanni in Laterano voll Bewunderung vor den Werken des Gentile da Fabriano geſehen. Auch in Venedig ſcheint Rogier ſich aufgehalten zu haben. Weniger gewiß iſt ſeine frühe Anwe-

ſenheit in Spanien, wo ein Meiſter Rogel aus Flandern in der Karthauſe zu Miraflores um 1445 drei Bilder gemalt haben ſoll.

Dieſe geringfügigen Nachrichten würden zu keinem Reſultate führen, wenn nicht Vaſari zugleich als Rogier's Zögling einen Auſſe von Brügge namhaft machte. (Introduzione c. 21. Firenze 1822. t. 1. p. 144.) Denſelben Auſſe aber nennt Guiccardini (Descrizione de' paesi bassi. Anverse, 1567. p. 98.) Hauſſe, und Baldinucci endlich Ans di Bruges und Schüler des Ruggieri di Bruges, (t. IV p. 17. 59.) ſo daß es bereits nach Morelli's Vermuthung nicht unwahrſcheinlich wird, daß hiemit Hans Hemling gemeint ſei. — Bei dem Mangel anderer Beweiſe bleibt immer das Sicherſte, von den beglaubigten Werken eines naheſtehenden Schüler's auf den Kunſtcharakter des Meiſters zu ſchließen. Nun giebt es mehrere Gemälde, die man bisher allgemein dem Hemling zugeſchrieben hat, obſchon ſie mit dem authentiſchen Bilde deſſelben zu Brügge nicht völlig zuſammengehn. Zwei derſelben ſind neuerdings als Werke des Dierick Stuerbout erwieſen worden, die anderen führen noch jetzt ihren früheren Namen.

Die innere Verwandtſchaft dieſer Werke unter einander iſt nicht zu bezweifeln. Gehören ſie aber dem Hemling ſelbſt nicht an, ſo halte ich es nicht für allzu gewagt, ſie dem Rogier van Brügge, als dem gemeinſchaftlichen Meiſter zuzutheilen, aus welchem ſowohl der geſchickte Hemling als der zurückbleibende Dierick Stuerbout ihre Auffaſſungsweiſe und Behandlungsart entnommen haben. Dieß wird um ſo glaublicher, jemehr jene Gemälde den Stempel originaler Urſprünglichkeit an ſich tragen, und ſich in ihrer einfachen Tiefe zwar von dem eyckiſchen Schulcharakter noch nicht entfernen, ihren Meiſter aber unter den bisher genannten Schülern als den gediegenſten, trefflichſten, und bei vorſchreitender Virtuoſität ſelbſtſtändigſten ankündigen.

Solcher Gemälde kenne ich zunächſt zwei. In einer Seitenkapelle der Peterskirche zu Löwen das Abendmahl mit einer

Marter des heiligen Erasmus als Predelle, und dann die Marter des heiligen Hippolyt in der Salvatorkirche zu Brügge.

Das Abendmahl zeichnet sich durch eine Einfachheit der Anordnung aus, mit der selbst Johann van Eyck bei dem gleichen Gegenstande sich kaum begnügt haben würde. An einem viereckigen Tische, so breit als lang, sitzen an der hintern Seite Christus, je zwei Apostel neben ihm, gegenüber gleichfalls nur zwei, an den übrigen Seiten je drei; alle weder untereinander noch mit Christus in regem Bezuge; höchst individuelle Gesichter, stumm hinaus oder in sich schauend, nicht steif aber bewegungslos; die Hände vortrefflich in Naturwahrheit und lebendigem Ausdrucke. Das Local ist ein geräumiges Zimmer mit einer Aussicht durch die Thür auf die Straße, mit großem Bemühen um Linearperspective und feine Lichtwirkung ausgeführt. Neben der Thür durch ein kleines Fenster schauen von Außen zwei Köpfchen, im Zimmer selbst stehen zwei andachtsstille Diener. Von den Aposteln tragen vier rothe Mäntel, die übrigen blaue und grüne; Christus ein saftvoll grau violettes Gewand, Johannes ein weißes. Der getäfelte Fußboden ist gelblich, der Fleischton wahr, doch in den Schatten grau, die Harmonie einfach, der Farbenauftrag flüssig und dünn, die Modellirung fein, obschon die Behandlung im Allgemeinen nicht allzusehr ins Detail geht.

Auf dem Bildchen darunter in einer höchst einfachen Landschaft liegt der heilige Erasmus ruhig hingestreckt auf der Marterbank, mager, doch nicht dürr, die ganze Figur richtig gezeichnet, in den Zügen bei fester Seelenfassung die stille Erwartung gesteigerter Qualen. Von den beiden Knechten, die ihm die Eingeweide auf's sauberste aus dem Leibe winden, beißt sich der Eine in die Lippen, zuschauend, ob's nicht zuviel für den Gereinigten werde. Umher stehn vier andre Figuren, der Befehlshaber keck hinblickend, doch ohne Wuth oder Zorn, die übrigen sinnend in sich gekehrt.

Das zweite Hauptbild, die Vierttheilung des Hippolyt in Brügge, hat schon eine bewegtere und durch den Gegenstand schwierige Composition. Dem nackten Heiligen am Boden ziehn

vier Pferde Arme und Beine in verſchiedenen Winkeln auseinander. Den Raum über dem Kopf füllt ein reitender Henkersknecht, der eben mit der Peitſche ausholt, rückſchauend, wie weit die Marter gediehen ſei; neben dem zweiten Reiter läuft betrübſlichen Angeſichts noch ein Knecht, in Bewegung etwas ungeſchickt und täppiſch; der dritte mit fliegendem Mantel ſprengt im Galoppe fort, doch mehr aus Luſt an dem ſchnellen Reiten als an der Marter; der vierte, um nicht den dritten zu verdekken, treibt zu Fuß ſein Pferd mit zierlicher Peitſche vorwärts. Den Raum unten füllen die Kleider des Heiligen, den obren auf einem Hügel drei Figuren. Zwei ſitzen ernſt zuſchauend da, der vorderſte Dritte in violettem und gelbem Kleide blickt knieend in angſtreicher Theilnahme auf den Gepeinigten, der vor Schmerz zu ſchreien ſcheint. Denn ſchon ſind die Sehnen des einen Arms ſtraff gezogen und ausgedehnt. Ueberhaupt geht durch das ganze Bild ein Ausdruck mitleidigen Erwartens, ein Schrecken vor der Marter, die zwar in mildem Sinn, doch ganz real dargeſtellt iſt.

Die Pferde zeigen viel Studium und die Liebe für ſchöne Formen; die Augen und Mäuler beſonders ſind wohlgelungen. Die Landſchaft im Ganzen bleibt ziemlich leer. Vorn liegen ein Paar mooſsbewachſene Felsſtücke, dann zieht ſich der lehmgraue Hügel langſam herauf, von der Mitte ab grasbewachſen, oben mit vier Bäumchen gekrönt. Darüber noch, unter klarem Himmel mit leichten Silberwölkchen, erheben ſich grüne Hügel mit Bäumen, von ſorglichſter Ausführung.

Auf dem rechten Flügel kniet der Donatar mit ſeiner Frau. Den linken füllt ein Vorgang, deſſen Bedeutung mir unbekannt iſt. Fünf Figuren ſtehn dicht bei einander; ein Fürſt mit Gefolge. Ein knieender Jüngling, verwundert, empfängt einen ſchwarzen Beutel, mehr als er irgend gehofft. Von den Uebrigen ſieht der Eine dem Auftritte lächelnd zu, die anderen ſchauen hinaus, alle ſtill und bewegungslos. Im Vorgrunde ſind die Gräſer und Blumen mit großer Luſt und Genauigkeit behandelt, im Hintergrunde liegt ein Felſenhügel mit Burg und Stadt; den letzten Abſchluß geben ferne baumbedeckte Hügel.

So begnügt dieſer Meiſter in der Compoſition ſich gern mit gleichartig nebeneinander ſtehenden oder ſitzenden Figuren, die er auf anderen Bildern wieder in wenig gruppirte Haufen zuſammenſtellt. „Wenn es der Gegenſtand unerläßlich macht, kommt wohl auch eine reichere Anordnung ſelbſt mit gewagten Stellungen vor. Doch auch in dieſem Falle in möglichſter Einfachheit. In Charakteren iſt Rogier individuell und von Innen belebt; ſeine Proportionen ſind ſchlanker geſtreckt als bisher, nicht eigentlich trocken, doch eher mager als voll. Die Formen liebt er durch knapp anliegende Kleider hervorzuheben, in denen die Bewegungen dann leicht etwas eckig werden. Alles eigentlich Scharfe aber iſt ſeiner Natur zuwider. Der häufigſte Ausdruck, obſchon vielſeitig nüancirt, beſchränkt ſich auf ein tiefes Sinnen, ein ſtummes Hinausblicken oder Zuſchaun. Doch ſucht er hierbei zugleich die feineren Unterſchiede, den Wechſel und Uebergang innerer Stimmungen mit Abſicht auf, und weiß ſie in zartem Mienenſpiel meiſterlich auszudrücken. Die Stille des Gemüths aber gelingt ihm beſſer als die bewegtere Leidenſchaft, die er nicht ohne Zwang und Mühe auszuſprechen vermag. Ueberhaupt ſcheut er, weniger zwar in den Gegenſtänden als in der Darſtellung, jedwedes Extrem, das irgend verletzen könnte. Der ſchärferen Energie und dem großartigen Nachdruck zieht er die unmerkbare aber tiefe Wirkung religiöſer Rührung vor. Daß die ebenſo ſanften als ernſten und frommen Werke Gentil's da Fabriano auf die Darſtellung dieſer Bilder können Einfluß geübt haben, iſt nicht unglaublich. In techniſcher Virtuoſität aber geht der flandriſche Meiſter dem Italiener weit voraus. Seine Zeichnung iſt genauer, ſeine Charakteriſtik belebter und reicher, ſein Ausdruck perſönlicher gleichſam für jedes Individuum, das er vorführt, und ſeine Naturauffaſſung ſpecieller und treuer, obſchon er ſich im Vergleich mit andern flandriſchen Malern dieſer Gruppe, mit Hemling z. B., weniger auf ein miniaturartiges Detail einläßt.

Denſelben Meiſter nennt Waagen (A. Pr. Staatsz. 1836. No. 181. p. 746) nicht als Urheber der eben bezeichneten, ſon-

dern vier anderer berühmter Gemälde. Es ſind, aus der Boiſſerée'ſchen Gallerie, die Mannahſammlung und Abraham, dem der König Melchiſedeck Brodt und Wein darbringt, aus der Dettendorfiſchen, jetzt im Berliner Muſeum, (Abth. II. Cl. 1. No. 19. b. u. c.) der Prophet Elias und die Feier des Paſſahfeſtes. Sowohl in Anordnung und Local als auch in Charakteren, Ausdrucksweiſe und vielen Einzelnheiten ſtimmt das Paſſahfeſt beſonders zu dem Abendmahl in Löwen, ſo daß ich dieſe vier Tafeln, deren Originalität unzweifelhaft iſt, gern mit Waagen gleichfalls dem Rogier von Brügge zutheilen möchte. Sie müßten dann aber als letzte Entwickelungsſpitze des Meiſters gelten. In jeder Rückſicht ſind ſie vorzüglicher als die vorhin beſchriebenen. Die Grundſtimmung iſt inniger, die Ausführung durchgebildeter, die Charakteriſtik freier, die Landſchaft reicher und feiner, vor allem die Färbung von einem Schmelz, einer Gluth, Klarheit und Harmonie, gegen welche, der Schüler zu geſchweigen, ſelbſt die Werke van Eyck's zurückſtehn müſſen. Nur ein Meiſter, der wie Rogier Venedig geſehn, konnte zu ſolch einem Colorit vordringen. Dafür jedoch ordnen ſich die Nebendinge weniger unter, und in dem Elias z. B. wird es ſchon zweifelhaft, was mehr zu bewundern ſei, der tiefe Schlaf des träumenden Propheten, die ſanfte Geberde des niedergeſchwebten Engels, oder der blumige Raſen und die zarte Behandlung des Geſteins und lehmgrauen Weges, der ſich hindurchwindet. — Paſſavant (Lettre à Mr. Delepierre p. 26.) vermuthet, dieſe Tafeln möchten die Flügel für das Abendmahl in Löwen geweſen ſein. Hierin am wenigſten kann ich ihm beiſtimmen.

Als ein Mittelglied läßt ſich zwiſchen jene früheren und dieſe vollendeten Werke vielleicht ein Bild ſtellen, das gleichfalls unter Hemling's Namen, wenn ich nicht irre aus der Fochem'ſchen Sammlung her, der früheren Münchner Centralgallerie iſt einverleibt worden: der Verrath des Judas. Bei dieſem Gegenſtande könnte alles Bewegung und Leben ſein. Judas küßt ſo eben den Herrn, während die Knechte Chriſtus ſchon bei dem Gewand und der Bruſt faſſen, und Petrus im Vorgrunde

den Söldner niederſchlägt. Doch nur wenige Figuren, und nicht die gelungenſten, ſind in Affect geſetzt; die übrigen ſtehn wieder vereinzelt neben- und voreinander, die meiſten nur bis zu Schulter ſichtbar. Selbſt Judas vollbringt den Verrath in ſtummer Sorge, faſt wie das ſchmerzensreiche Werkzeug eines unerforſchlichen Rathſchluſſes, dem ſich auch Chriſtus ohne Frage nach dem Warum unterwirft. In ſtiller Duldung mit ergreifendem Ernſt neigt er den Kopf und Oberleib gegen den Jünger, den Kuß zu empfangen. Dieſer unerwartete Anblick treibt alle Umherſtehende in ſich ſelber zurück. Der Unbekehrbarſte ſogar wird ſtutzig, und über den Unempfindlichen ſelbſt kommt ein neuer Geiſt. Die verſchiedenen Grade der Bekehrung ſind meiſterhaft ausgedrückt. Der Eine blickt mit ſchmerzlicher Theilnahme dem Auftritte zu, der Andere in faſt weinender Mißbilligung, der Dritte mit weit geöffneten Augen und ängſtlicher Erwartung. Wieder ein andrer geht vom Lächeln zum ſtillen Sinnen über, indeß ſein Gefährte mit aufgehobenem Blicke die That beklagt, und ein Letzter, plötzlich im innerſten Gemüth verwandelt, dennoch den ganzen Vorgang noch als fremd und unlösbar empfinden muß. Das Geheimnißvolle der Scene macht überhaupt die Grundſtimmung aus. Die Landſchaft, das Dunkel der Nacht, der Monden- und Fackelſchein, ohne irgend abſichtlichen Lichteffect, entſprechen ihr in wirkſamer Weiſe. Im Hintergrunde ziehn ſich grüne Hügel bis zum Haus des Pilatus, in das Chriſtus hineinſchreitet, die Krieger wieder im Halbkreiſe mit Fackeln umher, rechts zwei Jünger in bangem Harren.

Von dem ähnlichen Charakter und gleichem Werth, wenn man ſich das Bild unverſehrt und in ſeinem vollen Glanz vorſtellt, iſt die Auferſtehung, die in der Moritzkapelle zu Nürnberg, aus der Boiſſerée'ſchen Sammmlung her, dem Hemling zugeſchrieben wird.

Die Wirkſamkeit Rogier's van Brügge verbreitet ſich bei der Höhe ſeiner Kunſt, faſt ſoweit als die eyckiſche. Vieles, was man bisher als Einwirkung Hemling's gerühmt hat, iſt beſſer auf dieſe urſprüngliche Quelle zurückzuführen.

2. Hieraus entſteht ein zweiter Kreis dieſer Gruppe, der ſich am mannichfachſten und reichſten gliedert.

a. Unter den holländiſchen Meiſtern der gleichen Zeit iſt der getreuſte doch ſchwächere Schüler Rogier's vor allem Dierick Stuerbout, den Vaſari nach ſeinem Aufenthaltsorte Diric de Livanio, van Mander nach ſeiner Geburtsſtadt Dirck van Haerlem nennt. Wer aber Dirck's Lehrer geweſen ſei erfahren wir weder durch den Einen noch den Andern. Das Hauptwerk zu Leyden mit lebensgroßen Figuren, das noch von Mander nach eigener Anſchauung als „seer net“ und ausnehmend behandelt lobt, (fol. 129. 1.) ſtellte auf der Mittelтafel den Heiland dar, auf den Thüren Petrus und Paulus. Die Unterſchrift beſagte: 1462 Jahr n. Chr. Geb. hat Dirck, der zu Harlem geboren iſt, mich zu Löwen gemacht. Es iſt leider verloren gegangen. Doch ſind wir nicht ohne authentiſche Bilder. Den handſchriftlichen Annalen der Stadt Löwen zufolge (Messager des sciences et des arts 1832. p. 12.) läßt es ſich neuerdings nicht mehr bezweifeln, daß Dietrich im Jahre 1468 die beiden ſonſt dem Hemling zugeſchriebenen Tafeln in dem Gerichtsſaal des Löwner Rathhauſes gemalt habe, die ſeit 1820 der Privatgallerie des Königs von Holland angehören. Der Gegenſtand iſt einer alten Chronik von Löwen entlehnt. — Auf dem erſten Bilde, ſitzt Kaiſer Otto mit ſeinem Weibe, das, für einen der Grafen des Hofes ungehört entbrannt, nach der Heimkehr des Kaiſers den edlen Vaſallen unehrbarlichen Benehmens wegen zum Tode verdammen läßt. Das Herrſcherpaar ſieht von den Zinnen der Burg im Hintergrunde dem Zuge nach, in welchem der Graf, von vielem Volke umgeben, die Gattin zur Seite, woraus ein Franciscaner, zum Richtplatze geführt wird. Im Vorgrunde liegt der Rumpf des Enthaupteten; der Henker legt eben den Kopf in den Schooß der daneben knieenden Gräfin. Sie empfängt ihn mit einer Tiefe des Schmerzes, die nur in etwas von dem durchſchimmernden Gefühle erhellt wird, der treue Gatte ſei unſchuldig geweſen, wie

er ſtets betheuert. Rings umher ſtehn Hofleute, alle ſinnend, als glaubten auch ſie nicht an die Gerechtigkeit des Urtheils.

Wie begründet ihr Zweifel geweſen, zeigt ſich im zweiten Bilde. Vor dem kaiſerlichen Thron kniet die Gräfin, das Haupt des Gerichteten liebend im Arme, zur Feuerprobe ein glühendes Eiſen in der unverletzten Linken. Mit ruhigem Blicke ſchaut ſie den Kaiſer an, im Siege der Unſchuld, mit ebenſo ſtillem als herbem Schmerz. Sechs Hofleute, je ein Paar nebeneinander, ſehn bewegt dem Auftritte zu. Auf einem Hügel des Hintergrundes erblickt man durch das weitgeöffnete Thor der Halle die Kaiſerin, die, von Volk ſparſam umringt, an einem Pfahle verbrannt wird.

Aller Tüchtigkeit ohnerachtet ſind es wenig erfreuliche Bilder. Die Auffaſſung iſt voll tiefer Empfindung und ſelbſtſtändiger Eigenthümlichkeit, doch ohne lebendige Phantaſie. Die Compoſition bleibt bei der Menge der Figuren mager und ohne füllende Gruppirung; die Geſtalten, ungebührlich ſchmal und lang, gehn oder ſtehn vereinzelt neben- und hintereinander, nicht eigentlich ſteif, doch ohne Muskelkraft und Biegſamkeit, und werden in ihrem etwas öden Local nicht heimiſch. Am meiſten ſprechen die Köpfe durch ſtrenge Charakteriſtik an; auch die Geberden ſind mannichfaltig genug nüancirt und geſteigert. Der Fleiſchton iſt wahr, in den Schatten bräunlich und tief, die Zeichnung jedoch leidet an zu großer Schärfe. So concentrirt ſich dieſer Schüler, in allem Uebrigen mangelhafter, hauptſächlich nur auf den Ausdruck der Phyſiognomien, und erſcheint auch hierin, mit Rogier van Brügge verglichen, gezwungener und ärmer. — Unter kleineren Werken kenne ich nur eins, im Beſitze des Herrn Franz Brentano zu Frankfurt, das ich dem Dirck von Harlem zutheilen kann. Das Flügelbild, Johannes der Täufer, auf Goldgrund, bei Herrn Zanoli in Cöln, das Paſſavant „in der Art des Dietrich ausgeführt" findet, (Kunſtreiſe d. Engl. u. Belg. p. 387.) habe ich nicht geſehn. Von vielem Intereſſe hingegen iſt mir ein größeres Bild an einem der Haupt-

pfeiler in der Pfarrkirche zu Danzig geweſen, das in vielen Abtheilungen verſchiedenartige Vergehen gegen die zehn Gebote darſtellt; in den Figuren wunderbarlich lang, doch in der Compoſition und dem Ausdruck nicht ohne Lebendigkeit und in der landſchaftlichen Umgebung auf einigen Tafeln voll Reitz. Der deutſchen Auf- und Inſchrift zum Trotz iſt das Werk flandriſchen Urſprungs und erinnert am meiſten, wenn auch nicht durchgängig, an Dirck van Harlem.

Ueber die Eigenthümlichkeit der beiden andern holländiſchen Maler derſelben Zeit, Albert's van Ouwater zu Harlem und ſeines Schülers Gerhard von St. Johann, weiß ich kaum Neues hinzuzufügen. Ja ich kann nicht einmal mit Gewißheit beſtimmen, ob ſie ſich näher oder weiter dem allgemeinen Grundtypus dieſer Gruppe wirklich anſchließen. Doch müſſen beide vorzüglicher als Dierick geweſen ſein.

Albert van Ouwater kann, ſoweit ſich van Mander's Nachricht verſtehn und beurtheilen läßt, ohngefähr von 1430 bis gegen 1490 gelebt haben. Die eigenen Worte van Mander's ſind jedoch nicht ohne Dunkelheit. Ich will deshalb lieber die ganze Stelle anführen, wie ſie noch in der Ausgabe Amſterdam 1617 ſteht. Nachdem er behauptet, Albert van Ouwater reiche bis Johann van Eyck zurück, ſucht er dieß durch folgende Berechnung klar zu begründen. Albert Simonsz tot Haerlem, tuyght en segt waerachtig te wesen, dat het nu in dit Jaer 1604 is gheleden, 60 Jaer, dat hy Albert Discipel was. Van den Harlemschen Jan Mostart, den welcken doe outrent oudt was 70 Jaer, soo dattor wel 1030 Jaren zyn verloopen van de gheboorte des voornoemenden Mostarts, tot desen teghn woordighen tydt. Hier entſtellen zwei Druckfehler den ganzen Sinn. Einmal muß ſtatt „Discipel was. Van den“ — Discipel was van den geleſen werden. Albert Simonſz war nicht ein Schüler von Albert van Ouwater, ſondern von Jan Moſtart, der (Fol. 149. b.) in hohem Alter 1555 oder 56 geſtorben iſt, und da er im Jahre 1511 ſiebenzig alt war, um

1474 geboren ſein muß. Der zweite verwirrende Druckfehler iſt die Zahl 1030, ſtatt deren 130 zu leſen iſt. Denn war es Anno 1604 ſchon ſechzig Jahr her, daß Simonſz in Moſtart's Schule trat, und zählte dieſer zu jener Zeit (1544) ſchon ſiebenzig, ſo können ſeit Moſtart's Geburt (1474) bis 1604 nur 130 Jahre verfloſſen ſein. Fügt nun auch van Mander hinzu, Moſtart habe weder den Albert van Ouwater noch deſſen früh verſtorbenen Schüler gekannt, ſo ſteht doch kein irgend erheblicher Grund der Vermuthung entgegen, daß wenigſtens Albert noch 1490 gelebt habe.

Von Ouwater's Werken erwähnt van Mander nur eines Altarbildes zu Harlem, St. Petrus und St. Paulus in Lebensgröße, darunter in einer artigen Landſchaft Pilgrime, reiſend, eſſend und trinkend, in den Köpfen, den Händen, den Füßen, der Gewandung und der Naturumgebung ausgezeichnet. Denn nach dem Zeugniß der älteſten Maler war Albert van Ouwater der früheſte, welcher in Harlem die beſte und erſte Art Landſchaften zu machen begonnen hat. (van Mander fol. 129.) Von einer Auferweckung des Lazarus, die nach Spanien gekommen, hat van Mander nur eine Copie geſehn. Doch erzählt er, Hemskerk habe dieß kunſtreiche Werck oft betrachtet und zu ſeinem Schüler geſagt: Soon, wat moghen dese Menschen ghe'ten hebben? meinend, daß ſie eine grauſam lange Zeit und großen Fleiß auf ſolche Arbeit hätte verwenden müſſen.

Dieſer kurze Bericht ſtimmt unter allen mir bekannten Gemälden am meiſten zu einer Kreuzigung im Berliner Muſeum, (Abtheil. II. 1ſte Claſſe No. 21.) die früher dort fälſchlich dem Hemling zugeſchrieben wurde, jetzt aber mit ebenſo geringem Rechte für ein älteres Werk des Mabuſe gilt. Mit Hemling hat es einige Verwandtſchaft, weshalb ich es auch in dieſer Gruppe erwähne; über Mabuſe jedoch reicht es in Seele und Gründlichkeit ſo ſehr hinaus, daß der Meiſter, der es ſo ganz noch mit voller Liebe in der Auffaſſungsweiſe der eyckiſchen Schule erdacht und gemalt hat, wohl ſchwerlich ſpäter zum Nachahmer des Michel Angelo oder Leonardo geworden ſein kann. Außer-

dem ſteht es den beglaubigten Werken Jan Goſſart's in keiner Rückſicht nahe.

Faſt in der Mitte des Bildes erhebt ſich im Vorgrunde, etwas ſchräg geſtellt, das hohe Kreuz. In dem langgeſtreckten hageren Körper des Heilands ſind die Knochen und Muskeln durchweg ſichtbar, die Rippen laſſen ſich zählen, die Zeichnung iſt höchſt richtig und genau, das niedergebeugte Haupt von edler Form, mit ſchöner Wölbung der Augenknochen, langer feiner Naſe und ſchmerzreichem Mund. In tiefem Leiden ſchaut Chriſtus mild auf die trauernden Seinen hernieder. Dicht am Kreuze, die gefalteten Hände ringend, kniet Magdalena, rechts ſtehn Johannes und Maria. Alle drei blicken durch Thränen zu Chriſtus empor, die zitternden Lippen nur zu ſprachloſer Klage geöffnet. Daneben in gleich ſtillem Seelenſchmerz ſtehn noch zwei andere Frauen; die ältere betet, die jüngere trocknet mit einem Tuche die Augen. Rechts unterhält ſich der gläubige Hauptmann mit mehreren Kriegern. Ganz vorn liegen Schädel und Knochen, an denen ein Hund mit Eifer zu nagen ſcheint. Im Mittelgrunde zwiſchen beleuchteten Raſenhügeln zieht ſich Jeruſalem hin, reich an Kirchen, Klöſtern, Plätzen und Häuſern; vielfach bewegte Volkshaufen eilen aus dem Thor, andere kehren von der Schädelſtätte heim. Hinter den grünnen Hügeln, erheben ſich höhere blaue Berge. Den oberen Theil des Himmels verhüllen grauſchwarze Wolken, über die Landſchaft ſind an mehreren Stellen, mit höchſter Beſcheidenheit, hellere Sonnenblicke geworfen.

Die Gruppirung iſt möglichſt einfach, ein ruhiges Neben- und Beieinanderſtehn, doch nicht ohne Kunſt und wechſelſeitigen Bezug der Figuren. Auch fehlt es den Stellungen und Bewegungen nicht an Freiheit; die Hände beſonders zeichnen ſich durch lebendigen Ausdruck und naturwahre Formen aus. Die Charaktere ſind durchgängig individuell, doch weniger energiſch als mild; beſeelt, aber ruhig. Aus dem Faltenwurfe iſt alles Harte, Gebrochne, Geknitterte entfernt, ohne jedoch an italieniſche Vorbilder zu erinnern.

Die meiſte Verſchiedenheit herrſcht in der Carnation. In Chriſtus bräunlich mit wenigen grauen Tönnen wird ſie in den Kriegern lebendig und friſch, und ſteigert ſich in einem derſelben zu goldiger Gluth. Magdalena, Maria, Johannes und die beiden Frauen auf der rechten Seite ſind von Schmerz gebleicht, und die grauen Schatten ſpielen leiſe ins Violette. Das Colorit erſtrebt überhaupt bei voller Klarheit weder die eyckiſche Tiefe und Kraft noch die brillante Farbenwirkung anderer Schüler. Die Stadt namentlich erſcheint in dem graugrünlichen Geſtein mit den wenig dunkeleren Dächern inmitten der blaugrünlichen Hügel auf den erſten Blick eintönig; auch die blauen hinterſten Berge und der ſonnige bräunliche Raſen des Vorgrundes geben keinen ſchärferen Gegenſatz.

In den Gewändern wiederum kommen zwar ſaftiges Grün, leuchtender Zinnober und feuriges Lackroth vor, doch ohne Uebergewicht; bläuliches und graues Violett, Schwarzgrau, Lichtblau und tiefes Meergrün ſind mit Vorliebe benutzt. Doch gerade innerhalb dieſer wenig beſtechlichen Färbung macht ſich ein zartes Verſchmelzen und gelungenes Streben nach Luftperſpective und Abtönung geltend, das ſelbſt die beſten Werke des Rogier van Brügge hinter ſich läßt. Man glaubt kaum mehr ein Werk des fünfzehnten Jahrhunderts zu ſehn. Und doch erweiſen die innere Tiefe der Conception, der unſägliche Fleiß, die gründliche Sicherheit, mit der jede Form bis ins Detail feſt angegeben und doch wieder erweicht iſt, daß dieſer Meiſter der beſten Zeit der eyckiſchen Schule, und in der Landſchaft einer Richtung angehöre, aus welcher ſich ſpätere Maler wie Paul Bril und andere hervorgebildet haben.

Dieß ohngefähr ſind die Gründe, welche, ſtatt auf Hemling und Mabuſe, richtiger vielleicht auf Albert van Ouwater ſchließen laſſen. Für irgend entſcheidend will ich ſie nicht ausgeben. Denn theils iſt das Bild in den oberen Wolken, dem Himmel, den Figuren des Vorgrundes ſo peinlich und fein reſtaurirt, daß in einigen Gewändern weder die alte Farbe noch in manchen Köpfen der urſprüngliche Pinſelſtrich mehr zu erkennen

iſt; theils haben ſich beglaubigte Werke von Ouwater nicht bis auf unſere Zeit hin erhalten.

Nur Paſſavant ſchreibt ihm, nach Analogie der documentirten Tafeln des Gerhard von St. Johann, mit einiger Zuverſicht, doch nicht überzeugend, die Klage über den Leichnam Chriſti zu, welche in der Belvederegallerie als ein Werk Johann's van Eyck hängt. (2tes Stockwerk. 2tes Zimmer No. 10.) Daß es letzteren Namen nicht führen darf, ſondern ein originales Bild eines der ausgezeichneten Schüler aus Hemling's Richtung und Zeit ſein könne, darüber habe ich mich ſchon im Herbſt 1828 mit den Cuſtoden der Sammlung verſtändigt. Doch iſt es ein köſtliches Kleinod von ſauberſter Ausführung; in naturwahrer Zeichnung wie in beſeeltem Ausdruck vortrefflich. Näherer Züge weiß ich mich nicht mehr zu entſinnen, und auch Paſſavant giebt nur für die Figuren die ſchlanken Verhältniſſe, für die Köpfe den groſſe Mund und für die Schatten im Fleiſch die graue doch klare, ſaftige Färbung als Merkzeichen an. (Kunſtblatt 1841. No. 10 p. 39.) Auch muß ich es dahingeſtellt ſein laſſen, wie es ſich mit der Kreuzigung im Muſeum zu Cöln verhält, die auf dem Holzſtamm des Kreuzes die Buchſtaben O W A zeigt. Der Typus, Paſſavant's Angabe zufolge, (Kunſtr. durch Engl. u. Belg. p. 398.) iſt eyckiſch, die Färbung ſehr hell, in der Carnation faſt ohne Schatten; die Zeichnung des Nackten mager und ſteif.

Ein Schüler Ouwater's, ſeit frühen Jahren ſchon, war Geertgen, nach ſeinem Aufenthalte bei den Johannitern zu Harlem, Geertgen van St. Johann genannt. (Fol. 129. a.) In einigen Stücken, in Anordnung, Verhältniß und Ausdruck der Affecte ſetzt ihn van Mander ſeinem Meiſter gleich, ja findet ihn noch trefflicher; in Reinheit, Sauberkeit und Schärfe ſtellt er ihn nach. Doch bereits zu van Mander's Zeit war von dem groſſen Altarblatte, das Gerhard für die Kirche der Johanniter gemalt hatte, nur noch der eine Flügel vorhanden. Van Mander ſah ihn bei dem Comthur in dem Saale des neuen Ordensgebäudes. Von dort kam derſelbe im Jahre 1635 als Geſchenk des holländiſchen Geſandten an Carl den Erſten von England,

ward aber ſpäter von Herzog Leopold Wilhelm, Statthalter der öſtreichiſchen Niederlande, angekauft, und befindet ſich jetzt in der Belvedere-Gallerie zu Wien. (2tes Stockw. 1tes Zimmer No. 31. Kunſtblatt 1841. No. 10. p. 40.) Die Außenſeite ſtellt in drei Scenen die Beſtattung des Täufers, das Verbrennen der wieder ausgewühlten Ueberreſte unter Julianus Apoſtata und die Ueberbringung einiger Reliquien an die Johanniter zu St. Jean d'Acre im Jahre 1252 dar. Auf der innern Tafel, (ebendaſ. No. 34.) nach van Mander's Beſchreibung, liegt Chriſtus mit großer Naturwahrheit todt ausgeſtreckt, umher einige Jünger und Apoſtel von Schmerz ergriffen, Maria ſtehend „met ein inghetrocken treurigh Gemoet schynt uytnemende Hertseer te hebben en te voelen.“

In beiden Gemälden rühmt Paſſavant die Feinheit der Bewegungen, durch welche bei weniger geſtreckten Verhältniſſen der Figuren und geiſtreicherer Ausführung, Gerhard beſonders den Dierick Stuerbout übertreffe. Die Färbung nennt er mild, doch ernſt und kräftig, und beſchreibt die Carnation in den Schatten bräunlich, ebenſo auch die Architectur und das Erdreich. Die Todtengräber ſeien von großer bis an die Caricatur ſtreifender Wahrheit, die Johanniter Portraits. Albrecht Dürer, als er zu Harlem die Werke des Gerhard ſah, ſoll bewundernd ausgerufen haben: „Wahrlich, er iſt ein Maler im Mutterleibe geweſen.“ (Van Mander Fol. 129. b.) Doch ſtarb Gerhard leider ſchon jung, ohngefähr acht und zwanzig Jahr alt.

b. Selbſtſtändiger zum Theil als dieſe holländiſchen Meiſter, und ihnen gegenüber, gehört ein anderer vortrefflicherer Maler dem gleichen Kreiſe zu. Doch weiß ich nur Bilder von ihm anzuführen: ſein Name iſt unbekannt. Ich meine den Meiſter jener beiden langen Täfelchen, die bis zur Zeit der Revolution den vergoldeten Reliquienkaſten des heiligen Bertin zu St. Omer ſchmückten, und durch Herrn Nieuwenhuys Vater als vorzügliche Werke Hemling's in die Privatgallerie des Königs von Holland gekommen ſind. Paſſavant (Kunſtr. durch Engl. u.

Belg. p. 388 — 91.) belegt ſie mit demſelben Namen, und Schnaaſe (Niederl. Briefe p. 361.) fügt noch ein „unbeſtritten" hinzu. Mit großem Unrecht. Sie ſind gediegner, urſprünglicher, einfacher und erinnern an Hemling nur durch Züge, wie ſie häufig ein ſelbſtſtändig großer Nebenbuhler ſich aus den Werken des größeren Meiſter's aneignet. Auch hier könnte Rogier van Brügge als die gemeinſchaftliche Quelle für dieſe Aehnlichkeit gelten. Doch bleibt Paſſavant's Fleiße der Verdienſt, die Vorzüge jener Bilder zuerſt herausgehoben, und die in zehn Abtheilungen dargeſtellten Hauptſituationen aus dem Leben des heiligen Bertin klar entziffert zu haben.

Was an dieſe Tafeln beim erſten und letzten Blick unwiderſtehlich feſſelt, iſt zunächſt ſchon der warme goldige Farbenton, der ſich in klarſtem Schmelz durch das Ganze zieht. Er beſiegt an Feinheit ſelbſt das eyckiſche Colorit und hat zum einzigen Nebenbuhler Rogier van Brügge in ſeinen vorzüglichſten Werken. Die reine Frömmigkeit aber des Ausdrucks läßt ſich allein mit Fieſole's keuſcher Seele vergleichen und reicht, wenn auch nicht in Macht doch in Zartheit über Johann und Rogier hinaus. Dabei iſt die Individualität der Charaktere von wunderbarer Tiefe, doch jede Strenge in den männlichen Köpfen erweicht, in den weiblichen verklärt durch gläubige Andacht. Die Figuren ſind meiſt in Rogier's Weiſe ſchlank, in Bewegung freier, in Geberden und Ausdruck feiner, im Faltenwurf geſchickt, ohne Schärfe und Härte, und ſelbſt durch die wiederkehrende ſchwarze Ordenstracht nirgend ſtörend.

Die gleiche Unſchuld und fromme Lieblichkeit geht durch die Architecturumgebung und Landſchaft. Alles iſt aus innigſter Seele heraus empfunden und gedichtet, in der Grundſtimmung heiliger Ruhe, mit einer Treue und rührenden Liebe, zu der nur ein ſtilles Gemüth ſich vertiefen kann. Die faſt miniaturartige Ausführung verliert ſich niemals in's Kleinliche, und in die Compoſition jedes Vorgangs findet ſich alles gefügig und übereinſtimmend wie von ſelber zuſammen. Die Einzelnheiten ſind mei-

ſterhaft; eine Ausſicht durch die geöffnete Thür in ferne Gemächer hätte Pieter de Hooghe nicht wirkſamer gemalt.

Rubens, als er zu St. Omer dieſe Bilder zum erſtenmal ſah, wurde von ihrer Schönheit ſo hingeriſſen, daß er ſich der Sage nach erbot, ſie ganz mit Gold zu belegen, wenn man ſie ihm nur wolle zu eigen geben.

c. Eine dritte Stelle in dieſem zweiten Kreiſe nehmen die Gemälde mehrerer Meiſter ein, deren Name bis jetzt noch unermittelt oder höchſt hypothetiſch iſt. Auch ſie haben ein näheres Verhältniß zu dem ſpeciellen Grundcharakter, den ich dem Rogier van Brügge beigelegt habe, als zu der Eigenthümlichkeit des Johann van Eyck. Die Unterſcheidung aber iſt hauptſächlich auf dieſer Stufe ſchwierig. Die Nüancen werden immer feiner, und die trennenden Grenzlinien bleiben precär. Man müßte die Bilder nebeneinander vergleichen können, um ein ſicheres Urtheil zu fällen. Statt apodictiſcher Entſcheidung will ich deshalb nur einige kurz bezeichnen, und ſie der genaueren Forſchung empfehlen.

Als der ſelbſtſtändigſte iſt mir ein Meiſter erſchienen, von dem, ich weiß nicht durch welchen Zufall, eine Trauer über den Leichnam Chriſti in der Haager-Gallerie mitten unter holländiſchen Werken des ſiebenzehnten Jahrhunderts ſteht. Das Bild ſoll aus Brüſſel nach Holland gekommen ſein. Etwas ſtreng und herb, hat es vor anderen eine Kernigkeit voraus, die weniger anzieht, doch von jenem geheimen Seelenausdruck durchdrungen iſt, deſſen volle Wirkung ſich erſt nach längerem Anſchaun ergiebt. Chriſtus liegt in geſtreckten dürren Formen mit ſteif abſtehenden Armen am Boden, in Stirn und Geſichtszügen aber höchſt gelungen; ein durch Leiden bis zum Tod Ermüdeter, der ſchlafend ausruht. Die Schatten einiger Köpfe ſpielen in's Grauviolette, die untern Augenlieder der Männer haben röthliche Streifen. Magdalena in blaumeißem Gewande, wie es Rogier und Hemling am häufigſten anwenden, gleicht der knieenden Maria auf einer Anbetung des neugeborenen Kindes im Berliner Mu-

seum; (Abthl. II. Kl. 1. No. 19.) einem Altarblatte, das Waagen (Preuß. Stabtsz. 1836. 1sten July. p. 745) als identisch mit dem beglaubigten Hemling in Brügge erklärt.

Diese letztere Angabe jedoch verwirrt die ganze Sachlage. In Gesichtstypus, Landschaft und Färbung ist mir das Haager Bild allerdings beim ersten Blick als jenem Berliner Werke verwandt erschienen. Dem Hemling jedoch gehören Beide um so weniger zu. Das Berliner Gemälde ist nicht nur kein Hemling, sondern der meisterhaften Klarheit ohnerachtet, was auch der Messager des sciences et des arts Lobendes darüber sagen mag, (Gand. 1836. p. 333.) nicht einmal überhaupt ein Original. Kein wirklicher Meister jener Zeit malt selbst nur vereinzelt solch lederfarbiges Fleisch, so innerlich unbelebte Züge, so hölzerne Hände, und behandelt seine eigne Erfindung mit so bloß auswendiger Geschicklichkeit und empfindungsarmer Kälte. Der Hauch selbstständiger Production fehlt diesem Werke, je öfter man es sieht, in immer vermehrtem, überzeugendstem Grade. Ich darf es nur für die Copie eines Schülers halten, der nach Hemling's Vorbild oder Lehre, mit allen Vorzügen der Technik ausgerüstet, ein damals berühmtes Original, jenes Haager Meisters vielleicht, vollständig oder mit Veränderungen wiederholt hat. Aus dem gleichen Grunde kann ich auch nicht mit Passavant übereinstimmen, wenn er es als ein schwächeres Werk des Rogier van Brügge anerkennt.

Näher mag diesem Meister das treffliche Marienbild im Städel'schen Institute stehn, das Passavant ausdrücklich und maaßgebend dem Rogier zuschreibt: doch nur um des Umstandes willen, daß Rogier's Aufenthalt zu Rom dem Zeitpunkte nicht widerspricht, in welchem dieß Gemälde wahrscheinlich für Petrus und Johann von Medici in Italien gemalt worden ist. In charakteristischer Individualität und im Ausdruck der Köpfe, in Pracht und Tiefe der Farbe wie in vollendeter Ausführung soll es ein Meisterwerk sein. Kunstverständige Freunde, die es gesehn, hielten es unbefangen für ein Gemälde Hemling's.

Ein drittes bekannteres Bild noch, das ich hieher rechnen möchte, ist die Anbetung der Könige, ehemals in der Boisserée'schen Sammlung, jetzt in München. Wer den sichern Meister dieses herrlichen Altarblatts feststellen könnte, würde ein helles Licht über viele gleichartige Tafeln verbreiten. Vassavant, der es in Hypothesen nicht allzu genau nimmt, nennt es gleichfalls Rogier van Brügge. Soweit ich es mir zu vergegenwärtigen vermag, hält es die Mitte zwischen diesem und Hemling.

Neun und zwanzigste Vorlesung.

Die nächsten eyckischen Schüler, Gerard von der Meire und Pieter Christophsen, bleiben noch auf der Vorstufe, die vor ihnen bereits Johann überschritten hat. Hughe van der Goes, Justus von Gent und Andre Sodann schließen sich diesem größten Meister seiner Zeit mit besserem Gelingen an; seinen streng kirchlichen Typus jedoch führen sie leise schon zu weltlicher Lebendigkeit hinüber, sie mildern den mächtigen Ernst durchweg, und statt der Andacht bestreben sie sich lieber das Mitgefühl für menschlich näher gebrachte Gestalten und Vorgänge zu erwecken.

In diesem neuen Elemente aber bewegt sich erst eine dritte Hauptgruppe nach allen Seiten mit eigenthümlicher Erfindung. Nun wird das menschlich Rührende, Sanfte und Feine, die stille Innigkeit des Herzens, die reinliche Zierlichkeit und fromme Grazie, soweit es die enggezogenen Grenzen der Schule gestatten, zum Mittelpunkt. Tief, ursprünglich und einfach in Rogier van Brügge; nachahmend und abgeschwächt in Dirk van Harlem; erfindungsreich, voll lieblicher Unschuld und Virtuosität in den Tafeln aus St. Omer; herber in dem Haager Bilde; mild, stumm und doch nicht ohne Kraft in der Anbetung der Könige zu München.

3. Was alle diese vereinzelter zu leisten vermochten, bringt endlich Hans Hemling zur letzten Ausbildung. Weniger selbstständig als bereits zusammenfassend, aber so ausgezeichnet und

groß, daß, den Maler von St. Omer und Rogier von Brügge abgerechnet, die übrigen zusammt fast hinter ihm zurückstehn müssen.

Von seinen Lebensabentheuern ist wenig ermittelt. Am glaublichsten nach van Mander's Bericht (Fol. 127. b.) ward er zu Brügge geboren. Zu welcher Zeit ist noch ungewiß. Der Verfasser der Châsse d'Ursule (Brügge 1842, herausg. von J. Buffa u. Vogart-Dumortier, mit Lithographien von Manche u. Ghémar) giebt das Jahr 1425 an. In diesem Fall könnte er allerdings, wie L. de Vaſt vermuthet, ein unmittelbarer Schüler Johann's van Eyck sein. Von der Eigenthümlichkeit dieses Meisters aber hat Hemling sich in Technik und Auffassung am wenigsten angeeignet, so daß ich lieber die Nachricht festhalten möchte, er sei nur in der Lehre des Rogier von Brügge gebildet. Sollte sich außerdem das Portrait von 1462, früher im Beſitze des Herrn Avers zu London (Kunstr. d. Engl. u. Belg. p. 94. Kunstbl. 1821. No. 9. p. 34.) als das wirkliche Bildniß des jungen Hemling ergeben, so könnte sein Geburtsjahr erst zwischen 1430—40 fallen. In der That scheint mir die Annahme, er sei um 1435 geboren, wahrscheinlich. Dann trat er aber wohl erst nach Rogier's Rückkehr aus Italien in dessen Schule. Daß Hemling selbst, entweder nach vollendeten Lehrjahren oder später, sich in Italien aufgehalten habe ist möglich, doch schwer zu beweisen. Der Anonymus der Morelli schreibt ihm zwar mehrere Bilder zu, die er theils in der Wohnung des Pietro Bembo, theils im Hause des Antonio Pasqualino und des Cardinals Grimano gefunden. Die beiden Jahreszahlen jedoch, die er anführt, 1450 für ein Portrait der Isabella von Aragonien, und 1470 für ein Altärchen, liefern nur einen schwachen Beleg für Hemling's eigene Anwesenheit. Die eine erscheint zu früh, die andere, wie sich doch unten zeigen wird, allzuspät. Aus Hemling's beglaubigten Werken geht nur etwa hervor, daß er den Rhein gesehn. Kein anderer Maler derselben Zeit hat die Architectur des cölnischen Dom's und anderer Thürme so naturgetreu wiedergegeben. Von römischen Baulichkeiten ist in seinen Gemälden selbst

da keine Spur, wo der Gegenstand es erfordert. Auch sei
Landschaften in Form der Gebirge erinnern, nach Schnaas
Bemerkung, (Niederl. Briefe p. 328.) häufig an Gegenden d
Rheins, ja Baron von Reverberg (Ursule, 183.) will eben
in seinen Physiognomien etwas deutsches wiederfinden. M
hat deshalb auch behaupten wollen, er sei in Constanz zur W
gekommen, wo einer Familie Hemling Anno 1439 ein So
Namens Hans geboren wurde; doch ist diese Angabe durch ke
andere Nachricht bewährt. (Messager des sciences et d
arts 1825. p. 183.)

Zu welcher Zeit er sich dauernd in Brügge niedergelas
ist ebenso wenig festgestellt. Es kann um 1470 oder mehr
Jahre früher geschehen sein. Ein Hauptwerk, welches ich ihm z
theilen muß, die Arbeit mehrerer Jahre, war schon 1473 vollend
Doch blieb seine künstlerische Thätigkeit nicht ohne Unterbrechun
Er zog mit Karl dem Kühnen in's Feld; aus welchem Grun
ist ungewiß. Nur über den Ausgang dieses Zuges giebt es
nige Nachrichten. Der unglückliche Maler kam 1477 nach d
Schlacht bei Nancy erkrankt und hülflos nach Brügge zurü
Hier fand er in dem Hospital des heiligen Johannes Aufnah
und Pflege, und blieb sechs Jahre lang in dieser gastlichen Z
fluchtsstätte, von den Vorstehern des Stifts, den Brüdern Fl
reins, durch engen Freundschaftsverkehr geehrt und erfreut. Ueb
haupt scheint seine Vaterstadt jetzt wieder für geraume Zeit
Ort seines Aufenthalts gewesen zu sein. Erst im Jahre 14
vertauscht er ihn mit Spanien, sei es, daß ihn der junge Ph
lipp mit sich fortnahm, sei es auf anderen Anlaß. In Spani
verfertigte er seine letzten Werke, die Scenen aus der Geschic
Johannes des Täufers mit den Jahreszahlen 1496—99, im K
ster zu Miraflores. Wahrscheinlich starb er in dieser Karthau
ohne sein Vaterland noch einmal besucht zu haben. Sein T
desjahr aber ist um so weniger durch irgend einen Grabst
oder ein anderes Denkzeichen auszumitteln, als während der Kri
mit Frankreich die Klostergebäude von Miraflores in Asche
legt sind

Für die bestimmte Charakteristik Hemling's giebt es einen gedoppelten Ausgangspunkt; in dem Capitelsaale des Johannis-hospitals zu Brügge ein Altärchen mit authentischer Jahreszahl und Namensaufschrift, und in der Kirche desselben Hauses den Reliquienkasten der Ursula, den van Mander dem Hemling zutheilt. Mit beiden stimmt als das größte Werk, das Hemling jemals gemalt, das berühmte Weltgericht in der Pfarrkirche zu Danzig, überein. Nur aus diesen Tafeln, deren Entstehungszeit sich belegen läßt, ist Hemling kennen zu lernen.

In naturwahrer Zeichnung und Färbung, in vielseitigem Studium, Gründlichkeit und sauberem Fleiß ist er der Vollendetste der gesammten Schule. Jemehr er jedoch über Johann van Eyck hinausschreitet, um so mehr bleibt er in der Hauptsache zurück. Die Größe verwandelt Keiner so ganz in Zierlichkeit; noch fromm und innig, beinahe jedoch schon zu der Grenzlinie hingelangt, auf welcher der Pinsel die Seele zu verdecken droht.

Das eigentlich Ergreifende geht manchen seiner größeren Werke ab. Sein Detail ist so reich, daß sich die Seele, die sich hindurch ergießt, nicht so mächtig und einfach als bei Johann wieder zusammenfaßt. Auch verschwindet die kirchliche Heiligkeit. Die Tiefe ist nicht verflacht, doch die Andacht wird sanfter, der Glauben heiterer. Die Natur besonders begeht ein dauerndes Friedensfest, und die Kirchen rufen nicht feierlich, sondern lokken und laden zum Gottesdienst. Das Glück mehr als das Opfer der Frömmigkeit ist es, was Hemling ausspricht. Eine süße Ruhe schwebt über seinen Bildern. Wenn sie auch Leibespein darstellen, und in Seelenmarter bis zur Verzweiflung gehn, die Energie des Eindrucks ist nie erstrebt. Mehr aus weiblichem Sinn entsprungen als aus männlichem Geist, sucht die Behandlung das Ernste und Schreckende wieder zur Freundlichkeit umzubilden.

Seine Gestalten sind im Allgemeinen von feinem Gliederbau, schmal in Schultern und Hüften, von schlankem Halse und emporgetragenem Kopf; nur bei Hagerkeit und anliegender Kleidung scheinbar zu lang gestreckt. Die nackten Figuren, ana-

tomisch fehlerlos in Knochenbau, Sehnen, Muskeln, Stellungen und Verkürzungen beweisen eine unablässige Beobachtungsgabe. Die schwierigsten Bewegungen, wenn ihnen die Freiheit auch fehlt und sie bei mageren Formen in's Eckige gerathen, sind oft gelungen, einzelne vortrefflich zu nennen.

Für Charaktere werden Jünglinge und Männer, Mädchen und jüngere Frauen sein eigentliches Bereich. Aelteren Männern und Greisen weiß er nicht immer das rechte Leben zu geben. Im Allgemeinen schließt er sich für die Köpfe und Proportionen dem Rogier von Brügge an. Doch hat er auch Physiognomien, die nur in seinen Bildern zu finden und von ihm vielleicht auf andere Schüler übergegangen sind. Vornehmlich Mädchenköpfe mit breiter hoher Stirn und zu beiden Seiten gewölbtem Knochen, langen rundlich endenden Nasen, mit weitem Abstande bis zum Mund, mit vollen Lippen und kleinem Kinn. Mehr noch zeichnen ihn Formen aus, welche die flandrische Schule bereits zu verlassen beginnen. Sie sind nicht jedesmal vornehmer und edler, aber durch Bildung geglättet, um die allgemein menschliche Form von der zufälligeren Particularität zu befrein.

Die Gesammtdarstellung der Situationen und Vorgänge ist epischer Art; die Composition, wo Hemling seiner Aufgabe gewachsen bleibt, ohne Ueberfülle und Leere, lebendig ohne Anstrengung, klar und veranschaulichend, strenger symmetrisch nur bei einzelnen Gegenständen.

In seinem Weltgerichte behält er noch die gedrängteren Schaaren bei, in einfacher Anordnung, doch bereits episodenreicher und mit einer Hauptgruppe als Mittelpunkt.

Andere Tafeln beschränken sich auf concentrirtere Scenen, für welche die Verehrung der Jungfrau oder des Kindes den Inhalt giebt.

Am eigenthümlichsten componirt Hemling jedoch, wenn er reiche Ereignisse behaglich verdeutlichen will. Stellt er eine Situation in den Vorgrund, gleich muß auch das Vorangehende und Nachfolgende hinzukommen, oder er führt als Chronikenschreiber in mannichfaltigen Abstufungen vom Anfang bis an

den Schutz der Vergessenheit. Dabei bleibt er ganz ein flandrischer Maler. Es giebt nichts heimischeres als seine Thore, Straßen und Kirchen, und umher unter dem reinen Sommerhimmel die Hügel mit schattenden Bäumen und sonnenwarmem Rasen, Alles so köstlich ausgeschmückt als er's vermag, zur Ehre der Heiligen; recht nach Legendenart, still in Gott und voll Freude an der Welt, auf der sich so heilige Geschichten begeben.

Besonders in diesen Bildern verbreitet er den leuchtendsten Farbenschmelz über alles, was er malt. Doch übertrifft er auch sonst schon in Klarheit und Funkeln die Färbung Johann's. Rogier van der Weyden allein in seinen besten Werken ist ihm zur Seite zu stellen. Die Energie der Localtöne bleibt unvergleichlich. Das Lackroth, für sich betrachtet, treibt er zur blendendsten Höhe, aber das lichte Grün der Wiesen und dunkleres der Gewänder ist so intensiv, der Fleischton so kräftig, das Gelb so nachhaltig, das Blau des Himmels so tief, der Purpur selbst im Schatten von solcher Gluth, daß bei gleichmäßiger Steigerung kein Ton unangenehm überwiegt. Außerdem dämpfen und vermitteln die reichhaltig gebrochneren Farben, und durch das Ganze zieht sich eine ruhige Freudigkeit hin, die in der Färbung ebenfalls mehr die bestechende Milde verwalten läßt, als die herbere Kraft. Auch in Reinheit der Modellirung überbietet Hemling seinen Lehrer, und den Johann in Weiche. Weiter als er ist in Detail und Zusammenhang kein Schüler gekommen. Seine Ausführung grenzt an's Unglaubliche; bei dünnem Auftrag bald fließend, bald in den Schatten fast unsichtbar strichelnd. In der Perspective ist er weniger steif, die Fernen treten weiter zurück, die Abstände werden merklicher, ebenso in der duftlosen Klarheit der Luft, die nur geringe Abtönungen zuläßt. An dem reicheren Spiel der Reflexe bekundet sich sein neubeobachtendes Auge. In Mannichfaltigkeit der Beleuchtung, die mitunter naiv gesucht ist, verfolgt er Rogier's Bahn, ohne auch hierin zu viel zu thun.

Ueberhaupt wagt er in jeder Rücksicht, doch löst er alles so traumlos und klug, daß er statt kühn nur bescheiden erscheint

Würden wir nicht stets an Studium und Fleiß erinnert, so ließe sich glauben, auch das Schwerste werde ihm leicht. —

Der Entwicklungsgang Hemling'scher Werke ist bis jetzt nur unvollkommen erst nachzuweisen.

Jugendarbeiten sind außer dem immer noch zweifelhaften Portrait der Aders'schen Sammlung nicht mehr vorhanden. Ich habe dieß Bild im Jahr 1825 bei dem Besitzer noch nicht gesehn. Nach Passavant's Zeichnung stellt es einen jungen Mann dar, der die Dreißiger kaum erreicht hat, mildern Angesichts, wie man es dem Hemling wohl zuschreiben möchte. Woraus sich aber die Kleidung, als die des Johannishospitals ergiebt, sagt Passavant nicht. In so früher Zeit ist Hemling nicht in's Hospital gekommen. — Wie es sich ferner mit dem Reisealtärchen verhält, das Waagen (Kunstw. u. Künstler in Engl. II. p. 233—36.) ausführlich geschildert hat, könnte ich ebenfalls nur vor dem Bilde selbst entscheiden. Vorerst scheint nur das Eine gewiß: entweder ist die von Waagen hervorgehobene Aehnlichkeit mit dem Bilde in der Berliner Gallerie (Abth. II. Cl. I. No. 19.) nur entfernter Art, oder das Altärchen rührt keineswegs von Hemling her. — Mit einem Madonnenbildchen in der Florentiner Sammlung (Kunstbl. 1841. No. 9. p. 33.) ergeht es mir nicht besser; auch für das Altärchen zu Chiswick, (Waagen I. p. 264.) so wie für sämmtliche Tafeln, die Passavant von Neuem in seinem Briefe an Herrn Delepierre (p. 22—26) unter No. 18, 19, 20, 21, 24, 28 u. 33 anführt, bedarf ich noch der eignen Anschauung.

Den einzig sicheren Anhaltspunkt bilden die Bilder zu Brügge, von denen die beglaubigten den wahrscheinlichen Zeitraum von 1479—88 nicht überschreiten. Ich will die hiemit zusammenstimmenden Werke, die ich selber gesehn, ihrer Folge nach näher erwähnen.

Das früheste von diesen ist das jüngste Gericht zu Danzig.

Wenn ich dieß berühmteste Altarblatt der ethischen Schule dem Hemling zutheile, geschieht es nicht in der braunen Ge-

wohnheit, das Beſte nur immer Johann van Eyck oder Hans Hemling zu nennen, ſondern nach friſcher Beſichtigung und langtägiger Prüfung. Ich ſcheue mich deshalb nicht, den Beſtimmungen bewährter Künſtler und Kenner zu widerſprechen. Denn wer nicht in neueſter Zeit, in welcher zuerſt die nähere Unterſcheidung zu einiger Schärfe gediehn iſt, das Danziger Bild und die Hemling'ſchen Werke zu Brügge in kurzen Zwiſchenräumen geſehn hat, dem darf ich kein gültiges Wort zugeſtehn.

Es kann deshalb rein als hiſtoriſche Notiz gelten, daß ich an die Meinung Schadow des Vaters erinnere, der, (Verzeichniß von Gemälden und Kunſtwerken zu Gunſten der verwundeten Krieger aufgeſtellt. Berlin 1815. No. 1. p. 2—3) verleitet durch Curikes's Erzählung, „die ſchöne neue Tafel auf dem Hochalter der Pfarrkirche ſei 1517 von einem Meiſter Michell überantwortet worden", den Michael Wohlgemuth als untrüglichen Urheber nennt. Nun hat aber weder das jüngſte Gericht je auf dem Hochaltare geſtanden, noch iſt Meiſter Michell der nürnbergiſche Wohlgemuth. Im Gegentheil hing das Bild in früherer Zeit an einem Pfeiler gegen St. Georgen Capelle über; und Michell iſt Michael Schwarz, ein für ſeine Zeit berühmter Maler zu Danzig, der die vier Flügel des Schreins, die äußeren grau in Grau, die inneren in Farben, größtentheils nach den Dürerſchen Holzſchnitten aus der Geſchichte der Maria nicht ohne Handgeſchick gemalt und am 29ſten Januar 1517 aufgeſtellt hat; worauf, nach dem Bericht des handſchriftlichen Kirchenregiſters von Eberhard Bötticher, eine Maſſe geſungen ward von der Himmelfahrt Chriſti.

Mit beſſerer Kenntniß ſchon theilt Hirt das Weltgericht dem Hughe van der Goes zu. (Ueber die dieſj. Kunſtausſtellung auf die K. Acad. Berlin 1815.) Aber auch er urtheilt allein nach der Anbetung Hughe's, die er zu Florenz geſehen, und läßt ſich, wie zu ſeiner Zeit nicht anders zu verlangen war, durch die allgemeine Schulähnlichkeit leiten.

Waagen ſeinerſeits, der das Bild ebenfalls nur 1814 in Paris verglichen hat, ſchreibt es in ſeinem Buche über Hubert

und Johann van Eyck (p. 248.) noch 1822 dieſen Meiſtern zu; überzeugt durch die eigene Anſchauung, ſo wie unterſtützt durch den Pariſer Catalog und George von Fürſt's, eines berühmten Cavaliers von Schleſien, Bericht: (Curieuſe Reiſen durch Europa. Cöthen 1739. p. 454) „zwei Brüder hätten es gemalt, die Jacob und George von Eichen geheißen."

Mit dieſer Annahme ſtimmt allerdings das nicht verwerfliche Zeugniß des obengenannten Kirchenregiſters überein. Die Vorrede vom 26ſten Febr. 1616 beſagt p. 5. mit ausdrücklichen Worten:

„Anno 1367 iſt das köſtliche Gemälde, welches man das jüngſte Gericht nennt, in Brabant von Johann und Joris von Eichen gemalet, und zu Waſſer nach Rom hat ſollen gebracht werden. Es iſt aber dieſe Barque, worauf das Gemählde geweſen, von einem Piraten angetroffen und geplündert worden. Selbiger aber bald darauf von einem Danziger Schipper wieder überwältiget und mit der Beut auch die Seeräuber allhie zu Danzig eingebracht. Iſt alſo dieſes Bild in die große Pfarrkirche zu Danzig verehrt und auf 10,000 Mark geſchätzt worden."

Leider jedoch ergiebt ſich dieſe in Nebenſachen begründete Nachricht grade in den Hauptpunkten als falſch; in der Zeitbeſtimmung und in dem Namen, die um ein Jahrhundert auseinanderliegen.

Die Jahreszahl bekanntlich iſt dem einzigen Grabſteine im Hintergrunde des Auferſtehungsfeldes entnommen, wo ſie, unterbrochen und halb verdeckt durch die darauf ſitzende weibliche Figur, nur noch folgende Worte und Ziffern erkennen läßt: ANNO DOM — CCCLXVII — IC IAC — — Nichts lag näher, als, wie das M, ſo auch das vierte C zu ſuppliren, wodurch eine Zahl zuſammenkommt, welche, da ſie die Todeszeit des Hubert um 41 und die Johann's um 22 Jahr überſchreitet, deſto beſſer auf einen ſpäteren Schüler hinzuweiſen ſcheint. Doch zeigt ſich bei einiger Aufmerkſamkeit bald, daß für ein viertes C noch Platz genug übrig geweſen wäre, hätte der Maler den wunderlichen Einfall gehabt, die Jahreszahl des Werks auf einem Lei-

denſtein durch die Worte zu bezeichnen: „im Jahre des Herrn 1467 ruht hier.“ Ich kann keinen irgend ſinnvollen Zuſammenhang jener Jahreszahl, wie ſie auch geleſen werden möge, mit der Zeit des Bildes zugeben.

Aus anderen Quellen dagegen geht augenſcheinlich hervor, das Weltgericht ſei 1473 als Beute eines Danziger Schiffers nach Danzig gekommen. Herr Prof. Hirſch, deſſen gelehrtem Fleiße und ſeiner Combinationsgabe wir bald eine gründliche und erſchöpfende Geſchichte der Pfarrkirche und aller ihrer Denkmäler verdanken werden, iſt ſo gütig geweſen, mir hierüber das Detail ſeiner Forſchungen mitzutheilen. Ich will der Veröffentlichung ſeines eignen Werks jedoch nicht vorgreifen. Schon die obige Notiz ſtößt ſowohl Waagen's Vermuthung, daß eine Danziger Handelsfamilie das Bild in Brügge habe in Auftrag geben, (über H. und J. von Eyck. p. 251—252.) als auch die Nachricht um, Johann van Eyck ſei der beglaubigte Urheber. Ein Werk von dieſer Bedeutung konnte nur zu kirchlichen Zwecken beſtimmt ſein, und da es über Meer gehen ſollte, zum Altarſchmuck irgend einer auswärtigen Kapelle. In dieſem Falle iſt eine über dreißig Jahr lang verzögerte Ausführung des urſprünglichen Zwecks kaum glaublicher, als die plötzliche Verſetzung aus dem früheren kirchlichen Local, in ein anderes, überſeeiſches. Als einzig wahrſcheinlich deshalb bleibt die Annahme übrig, das in den Jahren 1470—73 gefertigte Bild ſei kurze Zeit nach ſeiner Vollendung verſchifft und bald darauf als gute Priſe nach Danzig gebracht worden.

Nur mit dieſer Anſicht ſtimmt das Werk ſelber zuſammen. In der allgemeinenn Anordnung des Mittelbildes und rechten Flügels hat es zwar eine entfernte Aehnlichkeit mit der Anbetung des Lammes; aber von Hubert's und Johann's Erfindung oder Hand nicht die geringſte Spur. In jeder Rückſicht ſind Fortſchritte gethan, für welche die ſpäteſten Werke Johann's nur als Ausgangspunkt gelten können. Mag aber das ganze Bild zu gelungen für Johann erſcheinen, für ihn doch gerade iſt es am wenigſten wohlgelungen genug. Es bleibt in

Johann's eigenem Schultypus ein directes Widerspiel seiner Conception und Darstellungsweise. Die Figuren sind weder breit noch stämmig, sie stehen und gehen, als hätten sie wenig Gewicht und Körperkraft. Auch die Carnation weicht ebenso vollständig ab. Sie ist in den Schatten nirgend von jener bräunlichen Monotonie, obschon man sich bei dem dünnen Auftrag hüten muß, das bläuliche Durchscheinen der unteren Zeichnung und Correctur ins Absicht zu halten. Die übrige Färbung, so tief sie sein mag, ist glänzender, lichter, in Gegensätzen oft stärker, und dennoch weicher durch unmerkliches Sänftigen. Die Zeichnung, die Modellirung, der Auftrag streben, wenn auch nirgend nach italienischer Grazie, doch nach flandrischer Nettigkeit. Das Nachdrückliche sagt diesem Meister erst zu, wenn er es zierlich gemacht. Kurz — der große van Eyck kann in kleineren Bildchen als Kleinmaler erscheinen, dann aber am sichtbarsten blickt seine innere Macht hindurch. Hier umgekehrt wagt sich ein geborner Miniaturmaler an den weitesten Gegenstand. Er ergreift ihn mit frommem Gemüth, er strengt all seine Kräfte an, doch gerade, wo er den Kleinmaler vergessen müßte, läßt er ihm vollen Spielraum.

Schon diese allgemeineren Züge deuten unter eyckischen Schülern direct auf Hemling.

In Paris zwar, wohin Denon 1807 das Bild aus Danzig fortgenommen hatte, riethen einige Stimmen auf Albert van Auwater, (Waagen, l. c. p. 247.) und auch neuerdings hat diese Annahme wieder in Passavant ihren Verfechter gefunden. (Kunstbl. 1841. No. 10. p. 39.) Es muß aber lange her sein, daß Passavant das fragliche Werk ins Auge gefaßt hat. Er würde sonst, außer den zutreffenden gestreckteren Verhältnissen, der lebendigen naturwahren Zeichnung, und der vollendeten Ausführung nicht auch den „etwas großen Mund der Figuren und den grauen, wenn auch klaren und saftigen Ton in den Schatten" als specifische Kennzeichen der Uebereinstimmung mit aufführen können. Hierin hat ihm schon Professor Schulz, Director der Kunstschule zu Danzig, ein genauer Kenner des Bil-

des und ſelber Maler, mit Recht widerſprochen. (Ueber alterth. Gegenſtände d. bild. Kunſt in Danzig. 1841. p. 48.) Ueberdieß fehlt es der Schlußfolge Paſſavant's in den Prämiſſen an factiſcher Sicherheit. Denn die bereits früher (p. 116.) angeführte Klage über den Leichnam Chriſti in der Belvedere Gallerie zu Wien, (2tes Stockwerk. 2tes Zimmer. No. 10. Catalog. Wien. 1837.) welche den Maaßſtab abgeben ſoll, kann er ſelbſt nur muthmaßlich und nach entfernter Analogie dem Ouwater zutheilen.

Auf Hemling hingegen, außer den obigen Merkmalen, laſſen noch ſpeciellere Grundzüge ſchließen.

Die feine Mildigkeit der Farbe verſchmelzt nur Er in ſolchem Maaße mit der höchſten Brillanz. Er allein bringt es zu dieſer Carnation: im Localton golbig und warm, in den tieferen Schatten leiſe bräunlich, und nun doch zugleich in Licht wie in Halbſchatten häufig in graubläulich kühlere Nüancen hinüberſpielend, naturwahr und zart empfunden. Und wer hätte bei faſt zweihundert nackten Figuren eine ſolche Mannigfaltigkeit des Fleiſchton's in unſcheinbaren Unterſchieden zu finden vermocht. Auch kenne ich Keinen, der in Gewändern, nach Rogier's Vorbilde, das Citronengelb in dieſer Art, und das beinahe weißliche Blau mit dunkleren Schatten, und das vielfach gemiſchtere Violett mit ſolcher Vorliebe und Kunſt, hauptſächlich aber jenes warmbräunliche Amarant in dieſer Lieblichkeit benutzte als Hemling. Von gleich richtiger Zeichnung iſt ebenfalls Keiner. Keiner hat dieſe Auffaſſung der landſchaftlichen Natur; Keiner bleibt bei ſo ſchwierigen Stellungen ganz noch im Typus der Schule; Keiner iſt ſo in der Sache und doch ſo gebildet zugleich, und wird durch dieſelbe Bildung wieder über die bisherige Grenze hinausgeführt. Denn gerade, daß neben Phyſiognomien, die mit denen Rogier's und Andrer verwandt ſind, ſich allgemeinere Geſichtsformen finden, ohne daß ſich zwiſchen Beidem ein Widerſpruch zeigte, das ſpricht mir für Hemling. Kommen endlich Geſtalten und Köpfe, beſonders weibliche vor, unmittelbar faſt aus der Geſchichte der Urſula hergenommen, während das Weltgericht doch um vieles früher vollendet iſt, kommt

es zu der beglaubigten Anbetung von 1479, und wird erst aus ihm der schwächere Nachahmer Hemling's zu Brügge erklärlich, dessen Vermählung der Catharina bis jetzt noch unbedingt als echter Hemling gegolten hat, so seh' ich nicht ein, weshalb unser Bild mir beim ersten wie bei dem letzten Blick mit Unrecht sollte als ein unbezweifelbares Werk Hemling's selber erschienen sein.

Es ist das Umfangreichste, das er je unternommen, und doch das ausführlichste; das gelungenste kaum. Gegenstand und Talent gehn nicht vollständig in einander auf. Dieß muß er selbst gefühlt haben. Für kein anderes Bild, scheint es, sind so viel Voranstalten getroffen worden. Er will etwas Neues dem Inhalt wie der Ausführung nach geben, und rüstet sich zu einem Werk, das in Größe und Werth mit der Anbetung des Lammes wetteifern soll.

Nun hat die Schule nackte Gestalten in dieser Verschiedenheit und Fülle noch niemals gemalt, und den größten Theil muß er in mannichfache, einige in äußerste Bewegung versetzen, was vor ihm gleichfalls nur ausnahmsweise geschehn war. Ueberdieß fordert der geistige Ausdruck neben freudiger Ruhe die ganze Stufenfolge innerer Affecte bis zum letzten Extrem.

Auf diese Punkte concentrirt er deshalb das angestrengteste Studium. Für Colorit und Form, wie sich deutlich erkennen läßt, hat er durchweg Portraitmodelle vor sich. Da er an ihnen vor allem den Knochenbau lernen muß, wählt er nicht schlechthin hagere, doch mindestens solche aus, an denen jeder einzelne Rückenwirbel, und im gleichen Maaße die übrige Structur genau zu erkennen ist. Wie er's gesehn, giebt er es, mehr scrupulös richtig, als formenschön wieder. Bei Frauen und Jungfrauen mit eigenthümlicher Zusammensetzung; bis unter der Brust sind alle fast mädchenhaft, von engen Schultern, dünnen Aermchen, kleinen, festen, heraufgerückten Brüsten, anmuthig und jugendlich, mit langherniederwallendem blondem oder röthlichem Haar; dann aber von breiten Hüften, vorstehendem, langem Leib, als hätte er nur verheirathete Weiber zum Vor-

bild gehabt. Auch die Stellungen, das Fallen un Stürzen ſelbſt ahmt er ſeinen Modellen nach. Und wenn ein Teufel einen Arm oder Nacken packt, ſind die bläulich unterlaufenen Stellen gewiß mit ſolcher Kenntniß behandelt, daß jeder Feldſcheer ſich daran ergötzen wird, und hängt ein zurückgebogner Kopf herab, iſt das niederſchießende Blut ſo wenig vergeſſen, daß ſich beinah beſtimmen laßt, wie lange die unfreiwillige Lage daure.

Der affectvolle Ausdruck iſt gleicher Art. Ueberall der Natur entlehnt, mit einer Vollſtändigkeit, die nicht leicht wieder vorkommen kann. Sind aber die Studien der Eyck's wie in der Kirche gemacht, ſo merkt man bei Hemling bereits das Modellſtehn, und wie ſehr er Figuren und Ausdruck in die Scene hinein verſetzt, Manches büßt er durch allzu genaue Realität dennoch ein. Mindeſtens in den Geſtalten und Köpfen, bei welchen er die ſpiegeltreue Richtigkeit mit poetiſcher Wahrheit zu verwechſeln beginnt. Und deren giebt es vereinzelt in jeder Gruppe. Daraus erklärt es ſich, daß die Stimmung ſelbſt des hingebendſten Beſchauers vor dieſem Bilde immer zwiſchen warmem Entzücken und kubler Bewunderung ſchweben muß.

Eine eigentliche Beſchreibung will ich nicht liefern, es giebt deren ältere und neure genug; jedoch keine zugleich beurtheilende Schilderung.

Lebensgroße Figuren, wie Hubert und Johann, ſie zu höchſter Wirkung ausgeführt haben, darf Hemling nicht zur Hauptſache machen. Er giebt dem Heiland und den Apoſteln, im oberen Theile des Mittelbildes, zwar gleichfalls eine relativ größre Geſtalt, aber er zeichnet ſie mehr durch Goldgrund und ſymmetriſche Stellung, als durch Tiefe und Ernſt aus. Und doch hat dieſer minder gelungene Theil ihm Mühe bereitet. Chriſtus iſt typiſch gehalten, individueller als Johann ihn darſtellt, nach Rogier's Vorbild, im Geſicht fleiſchiger, faltenreicher; dem Ausdruck nach mehr menſchlich milde und nicht ſo geheimnißreich als Rogier's. Ueber ihm ſchweben vier Engel mit den Marterwerkzeugen, die anmuthigſten der ganzen Tafel.

Die Apoſtel im Halbkreis zu beiden Seiten, die vorderen

größer, die hintern kleiner, gleichen denen im Abendmahl Rogier's zu Löwen; ſymmetriſch bleibt nur die allgemeinere Anordnung; in Geberden, Gewandfarben, Jugend und Alter iſt größere Verſchiedenheit bezweckt. Die Phyſiognomien ſind charakteriſtiſch, aber die äußerlich richtigen Bewegungen kommen nicht recht von Innen, und der Ausdruck wirkt weder entſchieden beim erſten Blick, noch ſteigert er ſich bei längerem Anſchaun. Johannes iſt einer von Hemling's eigenthümlichen Köpfen.

Beſſer ſchon ſagen ihm die Figuren der Jungfrau und des Täufers zu, die rechts und links vor den Apoſteln knien. Maria jugendlich, doch als Mutter, in Chriſti Anblick voll beſcheidener Liebe verſunken. Faſt ſcheint es, als habe Hemling über ſämmtliche Modelle hinaus ein zugleich formenſchönes Geſicht erfinden wollen. Auch der Täufer hat einen weichen Ausdruck; mit halb geöffnetem Mund, die Arme zur Anbetung gehoben blickt er in frommem Erſtaunen zum Weltrichter auf.

In ähnlicher Milde verkünden drei Engel, unter den Apoſteln und Chriſtus, den Tag des Gerichts. Zu ihren Füßen dehnt ſich das Auferſtehungsfeld aus; eine weite ſonnenbeglänzte Ebene, nirgend bebaut, ohne Strom oder Stadt; auf der Seite der Gerechten ein friſcher Wieſengrund mit geöffneten Felſengräbern, Kräutern und Blumen, langſam gehoben und wieder geſenkt bis zu dem ſandigen Ufer und offenen Meer; im Hintergrunde Felſenklüfte, die ſich gegen die See hin zu fernen Bergen verkleinern, mehrfach von Buchten durchſchnitten mit anplätſchernden Wellen.

In der Mitte des Bildes, als einzige Hauptfigur, ſteht der jugendliche Erzengel in goldener Rüſtung, das ſchöne Haupt leiſe nach rechts geneigt, die linke Hüfte wenig herausgeſtellt, beide Knie leider etwas nach innen gebogen. Mit ernſter Grazie verwaltet er beſcheiden ſein hohes Amt, ein ſanftes faſt ſchmerzliches Mitgefühl in allen Zügen. Die Schaale des Sünders ſteigt aufwärts, ſchon hat ihn ein Teufel halb niedergezerrt, und Michael, möcht' er auch, darf ihn nicht retten. Faſt wider Wil-

len, von fern nur, doch ohne Zaudern, richtet er den verdammenden Stab auf ihn zu.

Um den Engel her, vor und hinter ihm, breiten ſich die einzelnen Vorgänge der Auferſtehung aus; hier begrüßt ein Mädchen erſtaunt den neuen Tag, eine junge Frau in banger Erwartung ſitzt dort auf dem Grabſtein, Männer ſtehend, liegend blicken geblendet aufwärts; andere wieder ſcheinen beruhigt durch gläubiges Vertrauen, oder, nun es für immer zu ſpät iſt, ergreift ſie Reue und Schrecken. Bald überwiegen leibliche, bald geiſtige Zuſtände, oder vereinen ſich wechſelweiſe; überall deutlich, ſo daß wir gleich wiſſen, wie jedem zu Muth; in ſchwankenden Empfindungen am ſchönſten. Einige geben ihren ganzen Charakter, andre zeigen nur den augenblicklichen Affect.

Gegen den Mittelgrund hin drängen ſich die Geſtalten gehäuft zuſammen; theils dem Erzengel und Chriſtus, theils dem Paradieſe oder der Hölle zugekehrt.

Die vorderſten Sünder, von zwei Teufeln mit glühender Gabel und eiſerner Geißel fortgetrieben, prallen in ſchreiender Angſt vor der Drohung zurück und ſuchen doch feſtzuwurzeln. Die Letzten, im Angeſicht ſchon des lodernden Pfuhls, beben in geiſtiger Qual. Der Ausdruck unentrinnbarer Verdammniß iſt getreuer nicht darzuſtellen. Ringsum Entſetzen, Händeringen, Aufkreiſchen, vergebliches Beten, ohnmächtiges Vergehn. Zu furchtbar dem Anblick, wäre nicht alle leibliche Marter vermieden, und hielte die reinliche Behandlung nicht durch ruhigen Fleiß das nöthige Gleichgewicht. Zwiſchen durch ſind auch ſtillklagende Figuren; in der Mitte ein Mohr, der Hölle zugedrängt, den Kopf aber zum letzten mal rückwärts gewendet, als riefe er im Verdruß des Schmerzes zu Gott empor: „weshalb mir, dem Heiden, der dich nicht gekannt;“ trotzig, und doch auf der erblaßten Wange eine ſchwere Thräne. — Kein Ausdruck iſt hier dauernd, alles in der Schärfe des Augenblicks, das momentane Entſetzen jedoch nur als Vorbote gefaßt eines noch jammervolleren ewigen Looſes.

Die Gerechten auf der anderen Seite, nur eilf Figuren, stehen aufrecht in ruhigem Glücke. Wenige schauen unbedeutend in's Weite, einige dankbar zu Christus empor, andre auf den mühlosen Kampf des Engels mit dem Teufel um die Seele eines Seliggesprochnen, erwartungsvoll theilnehmend für den Bedrohten. Die letzten, dem Paradiese zunächst, blicken mit wonnevollem Lächeln auf den Zug, der langsam dem Thore entgegenwallt. Die Augen einiger scheinen leise verschleiert, selbstvergessen sehn sie nichts Aeußeres mehr.

Allen diesen Vorzügen fehlt, wie gesagt, der großartige Eindruck. Der Himmel mit Christus und den Aposteln drückt und verengt den Raum. Noch mehr drängt der große Michael alle übrigen Figürchen zurück. Auch haben die vereinzelt um ihn her gruppirten Gestalten wenig Fluß und Zusammenhang. Vielfältig bewegt erscheinen sie zugleich hin und wieder in den Stellungen wie gefesselt. Gelungener sind, außer dem Hintergrunde, die mittleren Schaaren; der Seligen, ihrer Stille wegen, der Sünder, weil auch hier das Gedrängte allem Detail zum Trotz die Einfachheit aufrecht erhält.

Manches aber ergänzt und vergütet die unvergleichliche Färbung.

Der obere Goldgrund, obschon durch bräunliche Wogen leise gedämpft und durch die Engel verdeckt, greift mächtig durch, und gegen die Apostel hebt sich Christus, mit rothem Mantel, die goldne Weltkugel zu seinen Füßen, gehörig vor. Der Regenbogen ist zwar wie aus Metall gegossen, desto saftiger jedoch kräuseln die farbenschillernden Wolken sich um die Apostel, und darunter in der blauen Luft schweben die kleineren Engel in weiten hellen Gewändern. Als Farbenmittelpunkt aber leuchtet sogleich der Erzengel in's Auge. Die Schwanenflügel, im höchsten Licht noch zu mild um zu blenden, das klare Antlitz, die goldne Rüstung, der golddurchwürkte rothglühende Mantel, purpurbraun auf der Rückseite, ziehn immer die Blicke von Neuem auf sich, und wie sich die Handlung in ihm zusammenfaßt, spiegelt sich auch der gesammte Vorgang in dem Glanz seines Brust-

harniſchs wieder. Dennoch überwiegt der Goldgrund des Himmels, und alles Uebrige hält energiſch Stand; die helle Ebne, das friſche dunklere Grün, und darauf die zartnüancirten nackten Geſtalten. Bei den Verdammten allein wird abſichtlich das Erdreich grauer und die Carnation hier und dort blutlos fahler durch innre Schrecken. —

Auf den beiden Flügeln iſt theils noch mehr beabſichtigt, theils noch mehr geleiſtet. Erſtres in Darſtellung der Hölle; Letztres in Betreff auf die Seligen des Paradieſes.

In der Hölle ſehen wir nur den Hinabſturz ohne Aufwand veranſchaulicht.

Ganz im Vorgrunde ragen wenig ſichtbar ein Paar Felskuppen heraus; auf der entgegengeſetzten Seite bis herauf in die linke Ecke immer höher und höher ſtarren ſteil zerklüftete Wände; dazwiſchen öffnet ſich über die Breite des Bildes hin der Abgrund, von unten her links mit gierig emporſchlagenden Flammen, die nur oben der dichte Qualm verhüllt. Aus der äußerſten Höhe bis gegen den mittleren Theil ſtürzen in vereinzelten Gruppen und kleinen Figürchen die kämpfenden Sünder hernieder. Dann vom Mittelbilde herkommend, zwiſchen den Felſen in zwei Haufen, werden die Unglückſeligen vorgedrängt. Nun ſie den wirklichen Qualenort vor ſich ſehn ſtarren die Nächſten faſt in wahnſinnigem Entſetzen zurück. Den Ausdruck ohne Extrem zu ſteigern iſt nicht wohl möglich. Andere werden ſich ſchon ruhiger ihres unabwendbaren Schickſal bewußt. Die Hauptdarſtellung bildet in zwei langen beinahe parallelen Geſtaltenzügen das Niederfallen. Hier am ſchlagendſten erweiſt ſich die Stärke und Schwäche des Meiſters. Die vergebliche Eil im Wiederemporklimmen, das Ausgleiten, die Angſt im Ueberſtürzen, das Anklammern, Ballen und Spreizen, und in allen dieſen Zuſtänden immer noch wieder nach dem verſchiedenen Geſchlecht, Charakter und Alter die innere Qual, je tiefer in der Hölle, je mehr mit dem Flehen um Barmherzigkeit vermiſcht, dieß alles iſt in verſtändlicher Naturtreue, Mannichfaltigkeit und Klarheit vortrefflich; ja das Schwierigſte oft am Beſten gelöſt.

Und doch ſind nur die Bewegungen, welche die Wirklichkeit häufiger dem Auge darbietet, freier. Andere laſſen das Studium in der Erfindung zu ſehr erkennen. Man erſtaunt über den redlichen Fleiß mehr als den Genius. Jeder Einzelne fällt, und doch will das Ganze nicht ſtürzen. Die perpendiculären Stellungen und wagerechten Lagen, das Zuſammenknäueln und Ausſtrecken, Kopf unten und oben, bleiben in zu directen Gegenſätzen, und was bei ruhigem Daſtehn in gedrängten Haufen, Fleiſch auf Fleiſch, kaum ſtört, die mageren Arme und Beine, wird hier um ſo eckiger, je ſchärfer die Formen ſich abheben. Bei den großen Entfernungen iſt auch das Vor und Zurück minder gelungen. Genug alle Mängel der Schule kommen zum Vorſchein.

Wie viel aber iſt zu bewundern übrig. Und nicht nur in den einzelnen feinen Motiven, ſondern im Ganzen. Realer läßt ſich der Vorgang nicht darſtellen, er bleibt aber von inniger, religiöſer Anſchauung durchdrungen. Die Kunſt, wie weit ſie auch vorwärts ſtrebt, iſt ihres kirchlichen Dienſtes noch eingedenkt; ſie wird furchtbar und doch ohne Zwieſpalt mitleidig milde, und durch Zartheit des Pinſels und Reize der Färbung erfreulich. Schon im Mittelbilde ſind die Teufel thieriſch nur in den Köpfen und Füßen. Sonſt ſchlank in Wuchs, gewandt in Bewegung, und durch glänzende Schlangenſchweife, Floſſen, Pfauen- und Schmetterlingsflügel anmuthig fürs Auge. In der Hölle gleichfalls. Rohes und Unreines ſoll nirgend Raum gewinnen.

Bei ſeiner Nüancirung iſt dennoch der einfache Ernſt der Farbe das Herrſchende. Auf den braunen Felſen, dem Rauch und Qualm macht ſich nichts als das helle Fleiſch geltend, überglänzt von der gelben und rothen Lohe, und abſichtlich nun in vielfach kühleren Halbſchatten; dazwiſchen bewegen ſich die wenigen bronzefarbigen Teufel, und nur in der Höhe ſchwebt noch ein lichtblauer Engel.

Der letzte Sieg gebührt der Darſtellung des Paradieſes. Auch hier iſt das Unmalbare nicht gewagt. Keine nebuloſes

Aufſchweben zum Licht, kein Eden, ſondern das bloße Hinanſteigen zum Himmelsthor.

Im Vordrunde von der Mitteltafel her friſches Raſengrün mit Feuerlilien, Veilchen und blühendem Mohn, und neben den letzten Felſenkuppen Korallen, Rubinen und köſtliche Perlen. Dann in langſamer Windung baut ſich, feſt auf der Erde ruhend, eine Criſtalltreppe auf. Den Abſchluß giebt die breite und hohe Pforte. An den unterſten Stufen empfangen links ein Engel, rechts Petrus die Angelangten. Jener ernſt doch ſanft, dieſer nur durch größere Geſtalt ausgezeichnet, in Charakteriſtik und Ausdruck unbedeutend. Die ſechs nächſten ſchauen auf den Apoſtel; die übrigen, je drei nebeneinander, wandern ſchon die Stufen hinan, durch leiſe Wendung des Kopfes immer noch einen Theil ihres Angeſichts zeigend, einige faſt in Profil. Vor der Pforte bekleiden vier Engel die Nackten, die nun erſt eintreten, von allen Balkonen und Balluſtraden herab mit Geſang und Harfenklang begrüßt und überſtreut mit Blumen.

Auf dieſer Tafel allein iſt Hemling vollkommen in ſeinem Elemente. Die reinſte Züchtigkeit geht durch's Ganze; ein ſtilles Freuen, ein tiefes Staunen und ſeliges Hoffen. Durch das erſte Herantreten, die Windung der Treppe, das langſame Aufſteigen, das Bekleiden und gedrängtere Einziehn mehren ſich die Figuren zu einer langen Schaar; bewegt, doch ohne Eil; die Sehnſucht iſt nur als beſcheidenes Vordringen angedeutet. Jede Geſtalt ſcheint in das eigene Glück verſunken, doch der Vereinzlung in der Hölle gegenüber iſt es eine Gemeinde, welche ſich Gott naht. Einige Köpfe gehören zum Beſten, was Hemling, einige Engel zum Schönſten, was die geſammte Schule gemacht; die Grundempfindung zum unbefangen Glücklichſten, was die religiöſe Menſchenbruſt faſſen kann. Dabei daſſelbe Bemühn um Praeciſion, der nehmliche Fleiß, die gleiche Berechnung. Die Seele dringt aber lebendiger hindurch, und nichts wirkt herabſtimmend. Maleriſch zierliche Architectur iſt überall Hemling's Verdienſt. Nirgend hat er ein Gebäude von ſo heiliger Pracht, und dennoch ſo leicht aufgeführt, und ſo wunderlieblich

bevölkert als diese Pforte des Glücks. In den Rundbogen der Thür, als Steinschmuck, Engel, Köpfchen an Köpfchen, darunter Gott Vater thronend, das Lamm zu seinen Füßen, über den Bogen die Erschaffung der Eva, an den Seitenthüren in köstlichen Reihen Statuen; weniger ausführlich behandelt, doch nur um so künstlerischer untergeordnet.

Auch die Färbung ist an Kraft und Brillanz gesteigert. Helles Tageslicht bescheint das Rasengrün, die moosbraunen Felskuppen, den Zug und die Pforte, dunkle Wölkchen ziehn sich um Thor und Treppe, und die Crystallstufen werfen blauschwärzliche Schatten. Erst bei dem Einzug jedoch concentrirt sich die Gluth und Duftigkeit. Die Cardinäle und Päbste funkeln in Incarnat, oben in frohem Gewimmel schillern, Paradiesvögeln ähnlich, die hellbunten Engel, — alles aber wird still durch den Goldgrund überglänzt, der aus der geöffneten Pforte nun auch in Beleuchtung ein neues Licht über die ersten des Zuges und die nächsten Statuen verbreitet. Wirksamer ist der Goldgrund nie angewendet und aufgespart. Die dunklere Mittelsäule und braune Holzthür heben ihn noch mehr; und daß er sich sanft genug mildre, leuchtet das Steinthor in hellgelblichem Ton, hier in leisem Rosenroth, dort bläulicher, und in den Bogen spielen und weben zauberisch kühle Schatten, damit auch die zarteste Feinheit sich der Pracht wieder zugselle.

So überwiegt in dem ganzen Bilde der lichte Fleischton. In der Mitteltafel jedoch tritt er gegen den Erzengel zurück, in der Hölle gegen den Flammenschein; im Paradiese erst leuchtet er klarer und wärmer, und wird durch die übrige Farbenpracht nur gemildert. Denn bei der Auferstehung soll der Bote Gottes, in der Hölle das Element der Qual, und im Paradiese allein die begnadigte Menschheit als Hauptpunkt hervorscheinen. —

Die äußeren Flügel grau in Grau stellen in Sandsteinnischen rechts die aufrechtstehende Jungfrau dar, das Kind im Arme, und vor ihr auf dem getäfelten Boden knieend den Donatar; links dessen Gattin, und darüber den Erzengel Michael im Kampf mit Dämonen.

Maria's Geſtalt iſt weniger gelungen, doch im Ausdruck von ſinnender Stille. Unbedeutender noch, mehr freundlich als ernſt, erſcheint Chriſtus.

Die Formen des Michael zähle ich zu den Trefflichſten, die Hemling erfunden. Die Stellung der in vollem Waffenſchmuck noch zarten Glieder iſt geſchwungener und freier als im Mittelbilde. Eben herabgeſchwebt, den einen Fuß vorgeſtellt, den anderen zierlich bis zur Spitze gehoben, berührt er den Boden kaum. Die Linke ſtreckt den kleinen Schild tief herunter, die gehobene Rechte zückt die Spitze des Schwerdts gegen den Drachen; nicht drohend; engelhaft milde, als Bote Gottes des Sieges gewiß. Der am Boden gekrümmte Satan ſucht vergeblich mit der einen Krallenfauſt den Schild herabzuziehen und mit der anderen den Mantel zu faſſen, den eine zweite Höllengeſtalt mit dem Kopfe aufhebt; Beide in Wuth und Ingrimm der Niederlage.

Die Köpfe ſind maleriſch gedacht mit Augenſtern und Blick, die Formen meiſterhaft modellirt, doch nur Gewandung und Faltenwurf ſculpturartig, und nicht ſo ſcharf und kräftig, als der Täufer und Evangeliſt in der eyckiſchen Anbetung des Lamms. Der Schattengrund hat braungrünliche warme Töne, die auch in den Figuren ſich wiederholen; wie in der eyckiſchen Verkündigung wird aber in der gelblichen Localfarbe auch ein feines Spiel mit bläulichen Tönen ſichtbar. Leider haben beide Tafeln theils durch unvorſichtiges Putzen, theils durch ſchwere Retouchen unbillig gelitten.

Mehr noch läßt ſich die gleiche Verunſtaltung bei dem Kopf der knieenden Frau beklagen. Er iſt vollſtändig übermalt, mit einer unbegreiflichen Rohheit. Nur die Hände und das bräunlich rothe, dem Wurf der Falten nach, ſammetne Gewand mit ſchmalem weißem Pelzbeſatz ſind erhalten. Die feinen Nägel, die mit Perlen und Goldfranzen geſchmückte halbdurchſichtige Mütze und die koſtbare Halsſchnur deuten auf eine vornehme Frau.

Das beigefügte Wappen zeigt auf rothem Grunde einen

gelben Löwen, von links nach rechts herunter mit einem blauen Querbalken, in welchem drei gelbe Zangen. Neben dem Löwenkopf unter einer Krone ſteht ein geöffneter Zirkel, um den ſich ein Papierſtreifen mit dem Wahlſpruch ſchlingt: pour non faillir.

Aehnlicher Art iſt das Wappen des Mann's; der Löwe jedoch ſchwarz auf goldgelbem Grunde, mit weißem leerem Balken, ohne Zirkel und Wahlſpruch.

Welcher Familie dieſe Wappen zugehören iſt bis jetzt nicht bekannt, obſchon es von Wichtigkeit wäre, um näher die Umſtände ermitteln zu können, unter welchen das Bild über Meer verſandt worden.

Der Kopf des Donatar's hat weniger gelitten, dennoch iſt faſt nur die ſtellenweis ſchlecht retouchirte Untermalung noch übrig. Das ganz bartloſe Geſicht, mit leicht gekräuſeltem braunem Haar deutet auf keinen Krieger; Stirn und Naſe ſind edel, der Mund weniger; ein langer ſchwarzer Rock, wahrſcheinlich Sammet, mit ſchmalem braunem Pelzbeſatz, breitet ſich am Boden in reichen Falten um den Knieenden her.

Die inneren Tafeln ſind ebenfalls manchen Unbilden nicht entgangen. Am meiſten ſtört die ungleiche Abnahme des alten Firniſſes, der theils noch einige Köpfe bedeckt, theils den Himmel, das Gewand der Jungfrau und des Täufers trübt und grau färbt. Das Blau fehlt dadurch mehr als nöthig. Auch das Purpurbraun auf der Rückſeite vom Mantel des Erzengels iſt zu ſehr gedunkelt; ebenſo der Himmel über Michael's Haupt, ſo daß die höchſten Lichter in den weißen Flügeln über die urſprüngliche Intention hinaus leuchten. Was aber am meiſten zu bedauern, das holde Geſicht des Engels, der Mund ausgenommen, iſt faſt bis zur Untermalung abgewaſchen, doch glücklicher Weiſe noch nicht übertüncht. Der Kopf des Gerechten auf der Wagſchaale dagegen ergiebt ſich ſogleich als neues Machwerk; in Form ungeſchickt, in Farbe trüb, im Ausdruck von ſtörender Stumpfheit. Leider ſcheint der alte Kopf darunter verloren. Außerdem ſtören im Raſen und Erdreich des Vorgrundes die

mannichfachſten ſchlechten Retouchen, die überhaupt im ganzen Bilde auch in den Fleiſchtheilen häufig vorkommen; und überall faſt, wie gewöhnlich, unnütz groß, um ganz geringe Beſchädigungen zu überdecken, und jedesmal fahl und ſchwer. Auch blättert auf der Mitteltafel der Kalkgrund an der einen Fuge bedrohlich ab, und die vielfachen Blaſen müſſen niedergelegt werden. Eine erfahrene, fleißige Hand könnte alle dieſe Mängel bald beſeitigen und das ganze Werk für lange wieder zu ſeinem früheren Glanze herſtellen.

Dreißigste Vorlesung.

Von andern authentischen Gemälden Hemling's aus der Zeit des Danziger Weltgerichts hat, wie es scheint, sich keines erhalten. Der anonyme Reisende des Morelli berichtet nur, wie ich schon angeführt, „daß er in der Wohnung von M. Pietro Bembo eine kleine Malerei mit zwei Flügeln gesehn; in einer Landschaft den Täufer mit dem Lamm, und die Jungfrau mit dem Kinde, von der Hand des Zuan Memeglino im Jahr 1470, und gut erhalten."

Das nächste documentirte Werk stammt aus dem Jahr 1479. Denn die kleine Darstellung im Tempel mit Hemling's eigenem Portrait, früher im Besitz des Herrn Imbert des Mottelettes zu Brügge, ein Bild, das Hemling im Jahr 1478 für seine Schwester im Kloster zum heiligen Geist gemalt haben soll, (Belg. Mus. Gent. II. p. 178.) ist nicht beglaubigt genug, und allzu beschädigt und übermalt, um es hier einzureihn. Die Anbetung aber im Hospital von 1479 ist bekanntlich mit Hemling's Namensschrift versehen.

Hier genügt sich der Meister in vereinzelten Situationen und wenigen Figuren, die er unbefangen gruppirt. Das klare Colorit bewahrt bei geringerer Gluth die gleiche Freundlichkeit; die fein vertriebenen Schatten des Fleisches spielen leicht in's Graue. Der Ausdruck bleibt ernst, doch wird selten in-

tenſiv, und erreicht Vollendetes nur in ſanften ſinnenden Charakteren. Mitunter iſt mehr beabſichtigt als zum Vorſchein kommt; überhaupt eine in etwas ermattete Milde der Grundzug.

In dem Mittelbilde, dem Opfer der heiligen drei Könige, ſtrebt die Geſtalt und der Ausdruck Maria's dem eyckiſchen ſtrengeren Ernſte nach; Chriſtus, lebendiger in Form, lächelt freundlich den Kommenden entgegen. Die Andacht der Weiſen geht nicht gar tief, am tiefſten in dem hingeworfenen Greiſe, der des Kindes Fuß küßt. Der Mohrenfürſt, voll Ehrfurcht an ſeinen Platz gefeſſelt, nimmt verwundert die Mütze ab. Zur Seite links ſteht ein Mann aus dem Fenſter, der als des Meiſters Bildniß gilt; mit ſchön geformter Stirn, zurücktretenden Augen und Backenknochen, feiner, leiſe gebogener Naſe und zartem Kinn.

Die Flügel ſind zum Theil freier; weil Hemling hier ſelbſtſtändiger ſeinem Genius folgt.

Beſonders ſchön iſt die Anbetung des Kindes. Denn gebricht auch den Engeln die eyckiſche Heiligkeit, ſo ſind ſie nur um ſo reizender. Der Eine ſenkt das dadurch beſchattete Geſicht, die Stirn bleibt beleuchtet. Die holden Züge, der liebliche Körper, die kleinen Hände und Füßchen des Kindes übertreffen alles bisherige an Zartheit der Malerei. Die Mutter, davor hingegoſſen, möcht es aufnehmen, in ihren Armen wiegen, aber ſie wagt es nicht; ſtill betet auch ſie den Heiland an. Joſeph blickt, ein theilnehmender Zuſchauer, auf die Gruppe.

Die Darſtellung im Tempel, auf der rechten Tafel, iſt gleichfalls zarter als ernſt, obſchon der Hoheprieſter zu Hemling's tieferen Köpfen gehört. Alle ſinnen über das Geheimniß der Geburt; das eigentliche Mark und Gebein aber fehlt ihnen, wenn auch nicht Seele und Lieblichkeit. Maria's Hand iſt von ſprechendem Ausdruck, ihr Geſicht von feinſtem durchſichtigem Fleiſchton. Auch Joſeph ſcheint ganz in den Vorgang verſunken, doch ebenſoſehr mit dem Beutel beſchäftigt, in welchem er nach Geld ſucht.

Auf den äußeren Flügeln ſteht rechts, unter einem Rundbogen auf Achatſäulen, der Täufer; im Ausdruck ſanft, in Car-

nation nicht belebt. Umher hügliches, grünes Land, Felsen mit bräunlichem Moos, bläuliche Bergreihn in zarter Abtönung; in in einem Gewässer die Taufe Christi.

Veronica mit dem Schweißtuch, auf der linken Tafel, in violettem Gewande mit bläulichem Mantel, hat einen wenig bedeutenden Ausdruck, doch auch ihre Züge durchdringt ein Seelenhauch, wie er Genesende zu beleben pflegt, wenn sie zum erstenmal wieder Sonne und Luft begrüßen. Die Sage, Hemling habe dieß Bild nach seiner Heilung im Hospital gemalt, mag nicht ganz grundlos sein. — Aus demselben Jahre, doch nicht als echt erwiesen, stammt das weibliche Portrait im Besitze des Königs von Holland, das fälschlich als Bildniß der Maria von Burgund angegeben wird. (Passavant, Kunstreise p. 391.) Die Sibylle Sambeth im Johannesspital, ein gleichfalls geringeres Bild und nicht vollständig beglaubigt, fällt in das folgende Jahr 1480.

Das späteste dem Altärchen von 1479 näher verwandte Werk zu Brügge ist die Madonna mit dem Donator „Martinus de Newenhöven" 1487. Dazwischen vielleicht — im Ausdruck tiefer und in der Färbung feuriger — liegt die bekannte Anbetung aus der Boisserée'schen Sammlung, mit dem Christoph und Johannes auf den Flügeln.

Das Brustbild Christi derselben Gallerie, jetzt in München, kann ich als echt weder vertheidigen, noch als unecht angreifen. Es ist zu lange her, daß ich es gesehn habe. So viel jedoch weiß ich mich zu entsinnen, daß es den Vorwurf eines allzu gemeinen Ausdrucks, (d'une expression trop commune) den Passavant (lettre à Mr. Delepierre p. 25.) ausspricht, nicht verdient. Die maskenartige Starrheit bei sorgsamster Ausführung ließen sich eher schon tadeln.

Deutlicher als dieses Kopfes erinnere ich mich eines Kleinods unter den Ader's'schen Bildern zu London, gegenwärtig Eigenthum des englischen Dichters Rogers; eine Maria in blauem Mantel, die dem Kinde die Brust reicht; umher als Schmuck in den Spitzbogen der Architectur die sieben Freuden

und Leiden der Jungfrau; das Ganze kaum einen halben Fuß hoch. Waagen (Kunſtr. u. Künſtl. in Engl. II. p. 233.) bezeichnet es als ein „non plus ultra von Feinheit und Präciſion“ und theilt ihm „als Beweis der Höhe der Technik eyckiſcher Schule die größte Wichtigkeit zu.“ Doch möchte er es keinem anderen Meiſter als dem Johann van Eyck ſelber beimeſſen. Ich kann dieß letztere Urtheil nicht ſogleich unterſchreiben. Wenigſtens müßte dann mit gleichem Rechte auch das ausgezeichnete Altärchen zu Dresden als Eyck anerkannt ſein, wogegen, wenn auch die übrigen Merkmale zutreffen, der Mangel jener energiſchen Charakteriſtik ſpricht, die bei keinem Werke Johann's ausbleibt.

Von noch vorhandenen Miniaturen nennt Paſſavant, außer dem berühmten Gebetbuch in der S. Marcokirche zu Venedig, das Hemling unter Beihülfe des Livin von Antwerpen und Gerhard von Gent gefertigt, (Kunſtbl. 1823. p. 53.) noch einige Blätter grau in Grau, namentlich einen Gruß des Engels und eine Krönung der Jungfrau in einem Brevier Philipp's des Guten, das die königliche Bibliothek im Haag bewahrt. (Kunſtblatt. 1841. No. 9. p. 35.)

Erſt in ſeinen letzten authentiſchen Arbeiten, wie es ſcheint, bildet Hemling eine ihm zuſagendſte Richtung zu voller Eigenthümlichkeit aus. Er verläßt nicht nur, wo er es irgend darf und kann, den größeren Maaßſtab der Figuren, ſondern erzählt Legenden oder bibliſche Geſchichten ſo anmuthig, als es vor ihm und nach ihm kein Maler wieder gethan hat. Was er an religiöſer Innigkeit in ſich trägt verſchmelzt ſich vielleicht nun erſt ungeſtört mit ſeiner angeborenen Grazie. Die portraitartige Treue fällt minder auf, der Fleiß erſcheint nicht zu mühſam, das ausführliche Detail thut der Lebendigkeit keinen Eintrag mehr, und vor allem, als bejahrterer Mann, gewinnt er noch einmal die liebliche Unſchuld wieder, die ſonſt nur ein Vorzug der Jugend iſt, hier aber durch Erfahrung und Virtuoſität um ſo gewiſſer wirkt.

Für dieſe Stufe ſind die Täfelchen auf dem Sacramentshauſe der Urſula am bezeichnendſten. Man möchte ſie bei dem

erſten Blick für ein Jugendwerk halten. So naiv iſt die Auffaſſung. Ein Document jedoch über die Translocation der Reliquien in dieß neue Behältniß ſcheint zu beweiſen, daß ſie erſt können im Laufe des Jahres 1488 vollendet ſein. Die Ceremonie ward mit vieler Pracht gefeiert, und nach einer großen Meſſe den Gläubigen bei dieſer Gelegenheit eine vierzigtägige Indulgenz bewilligt. Das Document, deſſen Inhalt die châsse d'Ursule (Fol. 26.) publicirt, iſt noch im Archiv des Hospitals vorhanden.

Auf der erſten Tafel an der langen Seite des Kaſtens iſt die Ankunft der Eilftauſend in Cöln zu ſehn. Ganz im Vorgrunde, kaum erſt vor dem reinlichen Steindamm angelangt, liegen zwei Schiffe mit eingerefften Segeln. Der klare Strom ſpiegelt den nächſten Thurm und das letzte Abendlicht wieder. In einem der Nachen heben drei Diener Gepäck vom Boden und tragen es fort; die Jungfraun ſind zum Theil ſchon am Lande, wo Cyriakus, wie die Legende ſie nennt, die Urſula empfängt. Dahinter wölbt ſich mit zierlichen Rundbogen das alte Thor von Cöln, durch das die früher ſchon Ausgeſchifften die Stadt betreten. Weiter im Hintergrunde ragen der Beyenthurm, die Martinskirche, und der Chor des Doms empor, Dächer und Thürme reinlich dazwiſchen. Ueberall iſt Leben, nirgend Gewühl; nur die ſtille Ankunft, das fromme Begrüßen, das ſittſame Weiterwallen einer jungfräulich heiligen Schaar.

Die Situation des zweiten Bildchens bleibt faſt dieſelbe; durch verſchiedenes Local und glückliche Compoſition wird ſie neu. Zwei Schiffe liegen vor Baſel, dem grasbewachſenen Ufer nahe, in ſchattentiefem Waſſer vor Anker. Die Schiffer, nette Figürchen in knappen Jäckchen, ſind mit dem Aufziehn der Segel beſchäftigt. Die Jungfraun mit hellen blonden Köpfen ſitzen meiſt noch ſtill in den Nachen; ein dritter ſegelt ſo eben heran. Als Hauptgruppe ſteigt wieder Urſula im Mittelgrunde an's Ufer, von den Ihrigen freudig mit zärtlicher Treue begrüßt. Durch das Thor einen Hügel hinauf wandern Andere paarweiſe aufwärts, keuſch geſchürzt, wie echte Pilger. Alpengletſcher

ſchließen die Ferne. Es iſt das mildeſte Bildchen; Heranſegeln, Harren am Ufer und Weiterwandern nach einem Aſyl iſt ſo epiſch naiv in menſchlichen Zügen ausgeführt, daß ſich nichts Hübſcheres ſehen läßt.

Mit der dritten Tafel ſteigt der Eindruck. Durch Thor und Straße zu Rom wallen die Jünglinge und Jungfraun einzeln heran; im Mittelgrund gedrängter knien ſie vor dem heiligen Vater, der ſie ſegnend empfängt. Cardinäle und Biſchöfe theilen die Andacht, doch nicht in tiefer Verſenkung; ja einige verläugnen nicht ganz ihre Neubegier. Reizend aber in Form und Gruppirung ſind im Innern des Gebäudes, in das man durch einen offenen Bogen blickt, die Taufe der noch heidniſchen Männer und die Beichte des Bräutigams, ſo wie Urſula ſelbſt, die das Abendmahl nimmt.

Die drei letzten Tafeln auf der entgegengeſetzten Seite des Häuschens führen noch einmal an den Rhein zurück. Schon iſt Urſula in Begleitung des Papſtes wieder in Baſel angekommen. Aus weiter Ferne ſehn wir ſie gegen das Thor ziehen, dann verbirgt ſie die Stadt, bis der Zug ſich dem Ufer nähert. Als Hauptſcene wird im Mittelgrunde die Abfahrt des heiligen Vaters vorbereitet. Im Vorgrunde ſitzt er bereits im Schiffe; zur belebenden Füllung des Raumes rudern zwei Knechte ein anderes Boot voll Jungfraun heran. Hier erreicht der Ausdruck die ſchönſte Spitze. Urſula ragt noch als Erſte hervor, über allen aber ſchwebt eine Ruhe und Heiligung, als ob durch die Nähe des Statthalters Chriſti der Geiſt Gottes ſelbſt gegenwärtig wäre.

Das fünfte und ſechſte Bild, in Landſchaft und Gruppirung zuſammenhängend, doch in Situation getrennt gedacht, geben die Scenen des Martertodes. Ueber den ganzen Hintergrund erſtreckt ſich die Stadt Cöln, kirchenreicher noch als auf der erſten Tafel. Links ſind die Zelte des Kaiſers. Zehn Söldner, paarweiſe im Vorgrunde vertheilt, gedrängter im Mittelgrunde greifen die Wehrloſen an. Doch Einer nur in heftiger Leidenſchaft, die Uebrigen ohne Wildheit; mehr auf das Bogenſpannen,

Zielen, Schießen und Zustoßen aufmerksam. Einige sogar mildern Sinnes. Selbst die Feinde der Religion scheinen religiös.

In drei Hauptgruppen stellt sich die Marter gesteigert dar. Zunächst im Vorgrunde fahren die Nachen mit aufgeblähten Segeln heran, in dem ersten die Mädchen, in betender Erwartung vor den Pfeilen zurückweichend, das Haupt verhüllend; in ihrer Mitte die Lieblichste eben getroffen, die Arme emporgestreckt; die Männer zur Hülfe unfähig schauen angsterfüllt zu. Lebendiger noch ist die Situation in dem zweiten Schiffe. Hier drängen sich die Krieger, hier laufen sie an, und schon ist dem frommen Bräutigam das breite Schwerdt in das Herz gestoßen; sterbend sinkt er in Ursula's, in eines Gefährten Arme.

Das sechste Bild zeigt am Ufer in etwas größeren Figuren das Martyrium der Ursula. Mit den zwei letzten Begleitern steht sie vor dem heidnischen Fürsten, der auch sie zu erschießen befohlen hat. Doch selbst er scheint erschreckt, daß die Jungfrau sterben soll, und die Ritter umher stehen da, fast trübe auf den Ausgang gespannt; nur der Vorderste freut sich des Schusses, zu welchem ein Söldner den Bogen anlegt. Ursula erwartet ergeben den drohenden Tod, den sie doch mit unwillkührlich erhobner Hand von sich abzuwehren versucht. Ganz im Vorgrunde schaut ein am Boden liegendes Hündchen, ein weißes Windspiel, mit klugen Augen empor.

So ist das Ganze aus einem Gusse mit Mannichfaltigkeit durchgeführt. Nie überfüllt oder nur gehäuft. In den Schiffen bleibt immer noch Raum für die Wendung des Kopfs, die Stellungen des Körpers; und es sind ihrer nie mehr als nöthig zur Anschauung einer Menge, einer Schaar. Die Gruppirung macht sich nach Local und Scene von selber, mit eben genügender Lebendigkeit, um nicht den Ausdruck frommer Stille zu überschreiten. Zur Raumausfüllung der Mittelgründe hilft die städtische Architektur in schönster Wirkung und stimmt zu den verschiedenen Zuständen auf's allervortrefflichste. Die Färbung ist wärmer fast als in andern Werken. Directes Blau, außer dem Himmel, wird selten sichtbar, auf jeder Tafel aber brennt das

feurigſte Roth, das ſaftige Grün des Raſens und der Gewänder prangt in voller Sättigung, das Gelb wird durch goldigen Fleiſchton und lichtes Erdreich erſetzt, die beleuchteten Segel ſcheinen luſtig hervor, und faſt nur die Schiffe, die Thore und Kirchen mäßigen und kühlen neben dem beſcheidenen Violett und ſanften Lila die allzu feurige Gluth. —

Die übrigen Räume ſind der Verherrlichung der Urſula mit ihren Jungfraun gewidmet.

Auf dem Spitzdach zeigt das mittlere kreisrunde Bild noch einmal in halben Figuren die Urſula mit ihren Gefährtinnen und zweien Biſchöfen zur Gemeinſchaft der Märtyrer erhoben. Die Phyſiognomien bei dem größeren Maaßſtabe ſind individueller und fromm herausſchauend, doch nicht im Ausdruck vertiefter. Auch fehlen der Schmelz und die Gluth der Farbe. Ebenſo in den muſicirenden Engeln zu jeder Seite, zarten, beſcheidnen Figürchen.

Am ſichtlichſten wird der Unterſchied zwiſchen Hemling und Eyck auf dem Rundbild der zweiten Dachfläche, das die gekrönte Urſula auf goldenem Stuhl in weißem Gewande, zwiſchen Gott Vater und Chriſtus darſtellt, rechts und links muſicirende Engel; im Ausdruck bedeutend ſchwächer, auch minder leuchtend in Farbe.

Gelungner ſind die größeren Tafeln der Giebelſeiten. Auf der einen breitet Urſula mit dem Pfeil, als mater pietatis, den weiten Mantel über die Jungfraun. Die hinterſten Geſtalten, in tiefem Dunkel, ſind doch von prächtiger Klarheit des Tons, der ſich durch vielfache Schattennüancen bis zu den Vorderſten fortzieht, die in hellem Licht ſtehn.

Das Feld gegenüber füllt Maria mit dem Kinde aus; vor ihr zwei Schweſtern des Hospitals in der Ordenstracht, Portraits, von weichen Zügen, doch mattem Fleiſchton. —

Am nächſten in Darſtellungsweiſe ſtehn dieſem Meiſterwerke die ſieben Freuden der Maria, ehemals den Boiſſerée's zugehörig, jetzt in der Münchner Pinakothek; kaum weniger unſchuldig und von gleicher Lieblichkeit; in anmuthiger Vertheilung der verſchiedenen Scenen das kunſtvollſte Bild von allen.

Ob Hemling auf den letzten Tafeln, die er in Spanien gemalt, die ähnlichen Grundzüge wiederum reicher entwickelt habe, läßt sich nicht mehr bestimmen.

Die Darstellung der Passion im Dome zu Lübeck aus dem Jahr 1491, (Kunstbl. v. 28sten Nov. 1822.) die neuerdings dem Hemling beigemessen wird, kenne ich leider bis jetzt nicht aus eigenem Anblick. Herrn v. Rumohr's frühere Schilderung in Schlegel's deutschem Museum so wie mündliche Beschreibungen von Kunstfreunden und Kennern machen obige Annahme keineswegs unglaublich.

Sollte es jedoch minder vortrefflich sein, so könnte es von einem der gleichzeitigen Schüler herrühren, die sich in Hemling's Malweise und Auffassungsart, Einige vollständig, Andre mit geringerem Glück, hineingelebt oder gleich ihm aus derselben Quelle geschöpft haben.

Als Beleg für die Existenz solcher Meister lassen sich im Capitelsaale des Hospitals ein kleines Altärchen, das die Grablegung darstellt, und das große Flügelbild, die Vermählung der Catharina nennen; so wie in der Academie der große Christoph und die Taufe. Daß diese sämmtlich von Hemling's Hand seien, muß ich ebenso bezweifeln, als ich andre bereits für Rogier van Brügge abgezweigt habe. Mit Hemling's Namen ist es bisher wie mit dem des Johann van Eyck ergangen. Was nur von Wisen herrühren kann, hat man, Geringeres und Bestes, nach unsicherer Tradition diesen Beiden allein zugetheilt; dem Hemling nicht weniger als achtzig Bilder. (châsse d'Ursule fol. 4.)

Die Grablegung mit der Jahreszahl 1480, soweit ich mir das Bild wieder vergegenwärtigen kann, nähert sich noch jener strengren Behandlung, der Rogier van Brügge in seiner früheren Zeit getreu war, und steht den documentirten Hemling's nach Passavant's Bemerkung an Kraft des Colorits, Lebendigkeit der Charaktere und richtigem Verständniß der Zeichnung nach. Die Buchstaben A. R. jedoch neben den Ziffern sind nicht auf den Namen des Meisters, sondern des Eigenthümers Adrian Ryheims zu beziehn. (Passavant, Lettre à Mr. O. Dellepierre. p. 28.)

Die Vermählung der Catharina, auf dem Rahmen als ein Werk Hemling's aus dem Jahr 1479 bezeichnet, ist bis jetzt in Bezug auf Echtheit unangefochten geblieben. Neuerdings noch beschreiben Schnaase (Nieder. Briefe p. 354—57) und Kugler (Handb. d. Gesch. d. Mal. II. 65—67.) dieß Bild ausführlich und preisen es als eins der vorzüglichsten. Nun gleichen allerdings die Figürchen und Gruppen auf den Flügeln und im Hintergrunde des Mittelbildes in Färbung, Bekleidung, Gestalt und Bewegung denen in der Geschichte der Maria und auf dem Reliquienkasten, ohne den Character directer Copie an sich zu tragen, und in den größeren Gestalten erinnert Manches an das jüngste Gericht; dennoch lassen sich mehr Gründe gegen als für Hemling angeben.

Die Namensaufschrift ist neu, das Gelingen mehr noch als ungleich. Neben Vortrefflichem steht auf jeder Tafel Schwaches, sei es in Zeichnung oder Farbe und Ausdruck. Besonders die äußeren Flügel würden den Ruhm des Meisters in keiner Rücksicht rechtfertigen.

Im Mittelbilde sind die halblebensgroßen Figuren in strengerer symmetrischer Anordnung als selbst auf eyckischen Tafeln der ähnlichen Art; wogegen die mannichfachen Scenen aus der Lebensgeschichte des Täufers und Evangelisten Johannes im Hintergrunde einen schärferen Gegensatz bilden, als irgend in anderen hemlingschen Werken. Einige weibliche Köpfe, der Maria z. B. und Salome, bezwecken, ohne sie erreichen zu können, jene sculpturartige Modellirungsweise der Eyck's, der Hemling sonst nirgend nachstrebt. Unter den Farben der Gewänder außerdem kommt zweimal ein stumpferes Braun vor, das ihm nicht eigenthümlich ist.

Die Figuren des rechten Flügels sind allzu schlank und über den Hüften von beinahe bienenartigem Einschnitte; die gewagte Verkürzung in dem liegenden Rumpf des Täufers ist mißlungen, besonders mangelhaft aber in Farbe und Form der unbedeckte Theil der Füße.

Der linke Flügel, die Vision der Apokalypse, läßt mehr

ſchon auf Hemling ſchließen. Die Compoſition iſt überſichtlich, ohne Phantaſtik und Uebertreibung, im Schrecklichen maaßvoll, und von ſauberſter Reinlichkeit, obſchon nicht von Hemling's gewohnter Naturtreue und Wahrheit.

Noch weniger als dieſes berühmte Werk gehört ihm der Chriſtoph in der Akademie zu, den Fr. v. Schlegel (Europa B. II. Heft II. p. 36.) mit großer Liebe als ein Vorbild geſchildert hat, „wie man landſchaftliche und einſiedleriſche Gegenſtände der heiligen Geſchichte behandeln müſſe.“

Die daneben hangende Taufe aber rührt augenſcheinlich von einem Schüler her, der ſchon mit Abſicht ohne eigne Erfindung und Gründlichkeit das Beſte benutzt und zuſammenfaßt, was ihm die Vorgänger überliefert haben.

Von einem directeren Schüler oder gleichzeitigen Nachahmer dagegen beſchreibt Paſſavant drei Bilder, welche in neueſter Zeit aus Mailand in das Städelſche Inſtitut gekommen ſind. Sie ſtellen die Geburt des Täufers, die Taufe Chriſti und die Enthauptung des Johannes dar. Vortrefflich in der Ausführung und den Charakteren, doch in Farbe von geringerem Leuchten. (Lettre à Mr. Dolopierre p. 27.)

Wir haben zuerſt die Gebrüder van Eyck betrachtet, dann die wachſende Selbſtſtändigkeit der Schule.

III. Der letzte Punkt, der noch übrig bleibt, betrifft die Auflöſung dieſes geſammten Typus neben dem neuen Elemente, das ſich abgeſondert auszubilden anfängt.

Die beſtimmte Darſtellungsart Hubert's und Johann's war in den wenigen Richtungen, die noch eine neue Behandlung zuließen, gleichfalls erſchöpft.

1. So können jetzt ſtatt originaler Meiſter nur Nachahmer auftreten. In ihrer erlahmenden Production geht das Beſte

verloren. Die Individualisirung wird leerer, die Charakteristik schwächer, die Innigkeit und Liebe, und mit ihr die seelenvolle Poesie der Anschauung bleiben aus. Von solchen Werken, in Treue und Fleiß immer noch vortrefflich, sind mehrere Proben übrig. Man muß sie namenlos lassen, und kann nur die Kenner und Liebhaber nicht genug warnen, dergleichen Bilder mit ursprünglichen Erzeugnissen zu verwechseln.

2. Thut sich eine Selbstständigkeit noch hervor, so kann sie nur darin bestehen, daß sich die prosaische Naturwahrheit energisch an die Stelle poetischer Auffassung setzt. Hievon liefert kein anderer Meister ein schlagenderes Beispiel als der ältere Anton Claessens in seinen Hauptwerken vom Jahre 1498, die aus dem Rathhause zu Brügge nach Paris und von dort zurück in die Academie gekommen sind. Sie stellen in zweidrittel lebensgroßen Figuren Scenen dar, wie sie sich für einen Gerichtssaal eignen. Auf der ersten Tafel läßt Cambyses den ungerechten Richter auf seinem Amtsstuhl ergreifen, zwei Bogen öffnen den Blick auf die Straßen der Stadt; die andere zeigt vier Henker beschäftigt, dem Verurtheilten auf dem Martertische in Gegenwart des Monarchen die Haut vom Leibe zu ziehn, im Hintergrunde sitzt ein neuer Richter auf dem mit der Haut des Geschundenen überzogenen Stuhle.

Landon (Annales du Musée du Louvre. XIV. tab. 69. XVI. tab. 25.) erzählt, daß an öffentlichen Tagen das pariser Volk haufenweise vor diesem Bilde gestanden, und es wie eine wirkliche Hinrichtung mit Wohlgefallen betrachtet habe. Dieß ist die beste Critik. Cambyses, der Richter, die Henker und Bürger sind alle Portraits, in Colorit kräftig und braun in den Schatten, von richtiger Zeichnung und sprechenden Zügen, in Form und Färbung aber nicht ohne Härte, und bei aller Lebendigkeit doch ohne eigentliches Leben.

Das letzte Verkommen endlich der Schule, dem gegenüber sich nur ausgezeichnete Meister, wie Mabuse und Bernard von Orley, im Bedürfniß nach neuer Bildung den Italienern zu-

wenden, überragt schon der Zeit nach den Endpunkt dieser Periode, und ist erst in der folgenden zu berühren.

3. In der jetzigen tritt jedoch noch die Originalität eines Meisters hervor, dessen Seltsamkeit unter den niederländischen Malern dieses Jahrhunderts als Ausnahme dasteht. Keinem Kundigen kann es entgehn, daß ich auf Jeronymus Bosch hindeuten will.

Schon van Mander, der fast keine größere Biographie ohne einleitende Reflexionen anhebt, beginnt Bosch's Lebensgeschichte mit der Betrachtung, mannichfach seien die Neigungen, Behandlungsarten und Werke der Künstler, und jeder sei Meister in der Sattung geworden, welche die Natur ihm durch die Lust dazu angewiesen. So verhalte es sich auch mit den abentheuerlichen Gesichten, die Jeronymus im Kopfe gehabt, und zu ebenso freundlichem als graulichem Anblick mit dem Pinsel ausgedrückt habe.

Geboren wurde Jeronymus zu Herzogenbusch in Nordbrabant; das Jahr aber seiner Geburt ist ebenso wenig als das seines Todes und der Name seines Lehrers ausgemittelt. Seine Blüthezeit fällt zwischen 1450—1500, und bald genug waren seine Werke auch in Italien bekannt und beliebt. Schon der anonyme Reisende beschreibt deren mehrere. Lomazzo (lib. VI. p. 350. Fiorillo Gesch. der zeichn. K. in Deutschl. II. 332.) findet ihre fremdartigen Gestalten und schauderhaften Träume ganz einzig und wirklich göttlich. Die meisten Bilder jedoch sind noch heutigen Tags in Spanien, sei es, daß Bosch sie dort selber gemalt, oder daß die katholisch düstere Anschauung spanischer Geistlichen vorzugsweise in diesen Gemälden die heilsame Seelenqual eines schauerlichen Ergötzens gesucht und befriedigt habe. In den Niederlanden und Deutschland gehören sie mehr zu den Seltenheiten.

Daß ein Maler wie Bosch gerade neben der eyckischen Schule hergeht, ist sehr wohl erklärlich. Die eyckische Conception hat von ihrer Darstellung den Ausdruck schmerzlicher Reue und Buße nur fern gehalten, weil sie sich selten genöthigt

geſehen, als ihren Inhalt auch die menſchliche Verderbtheit mit aufzunehmen. In dem Volksbewußtſein aber wie in der Lebenserfahrung der Einzelnen iſt der Anblick von Geldgier, Unkeuſchheit, Wolluſt und Völlerei ebenſo gegenwärtig, als die Gewohnheit kirchlicher Andacht, und generaliſirt ſich zu den Vorſtellungen von Sünde und Verdammniß.

Eine ſo real auffaſſende Kunſt als die Malerei dieſer Zeit wird ſich deshalb das Problem ſtellen müſſen, auch dieſen Stoff in lebendiger Friſche vor Augen zu bringen. Dieß iſt die Aufgabe, der ſich Boſch unterzieht. Aus der entgegengeſetzten Anſchauung entſprungen, muß auch die Art ihrer Löſung engegengeſetzt ſein, und zwar für die Stufenfolge der Gegenſtände in ſichtlicher Steigerung. — Den Kreis der Religion will Boſch nicht verlaſſen. Im Gegentheil ſind den Situationen aus dem Leben Chriſti und der Legendengeſchichte mehrere ſeiner Bilder gewidmet. Van Mander z. B. führt eine Flucht nach Aegypten und eine Kreuzigung an, die er in Amſterdam geſehen, ſo wie zu Harlem die Disputation zwiſchen Gläubigen und Ketzern, und rühmt durchweg die „statieheydt“, in welcher Chriſtus, Maria und Heilige dargeſtellt ſeien. Ebenſo erwähnt Fiorillo (II. p. 333.) der Erſchaffung des Menſchen in dem Kloſter St. Laurenz im Escurial, der Dornenkrönung und des Verraths zu Valencia, und in der Belvederegallerie zu Wien des Erzengels Michael, der den Drachen bekämpft. — Doch auch bei dieſen Gegenſtänden ſchon geht Boſch gern ſeinen eigenen Weg.

Auf der Flucht nach Aegypten, erzählt van Mander, ſei eine Herberge dargeſtellt, mit allerlei Volk umher, und ein großer Bär, den der Führer für Geld tanzen läßt. Auch ſpricht er von „bootsighen“ Geſichtern den „statighen“ gegenüber. Boſch will ausdrücklich den Zwieſpalt der Religion und des Welttreibens zum Bewußtſein bringen. Zu dem Standpunkt eines freien Humors aber kann er ſich noch nicht erheben. Er verſucht es, das Gelingen muß er jedoch ſpäteren Zeiten überlaſſen. In wie weit er dagegen und in welchem Typus den Ausdruck des Heiligen trifft, weiß ich nicht zu beurtheilen.

Der ähnliche Gegensatz schärft und vermannichfacht sich in einem zweiten Kreise von Gegenständen, in denen die Macht des Bösen diesseits und jenseits der irdischen Welt den Angelpunkt abgiebt. Der eyckischen Schule sagt das Diabolische wenig zu. Vorzüglich läßt sie im Weltgericht, das überdieß kein Lieblingsgegenstand ist, das Local der Hölle, die Art und der Grade der Strafen noch unberücksichtigt. Jeronymus Bosch macht es umgekehrt. Als der erste unter seinen Zeitgenossen nimmt er die Vorstellungen von Versuchung durch höllische Geister, von Reinigung und ewiger Qual zum durchgreifenden Inhalt. Für dieses Gebiet muß der Phantasie allein überlassen bleiben, sich aus der umgebenden Welt das Nöthige auszuwählen. Bosch sinnt sich am liebsten in thierische und menschliche Mißbildungen hinein, und vollständig ist er erst dann zufrieden, wenn er die frappantesten Metamorphosen, die widersprechendsten Mischungen zu neuer Bedeutung, symbolisch verständlich und naturwahr zugleich, ineinander gefügt hat. Überwitzig und spuckhaft, aber doch von so kühner Erfindung, so anschaulich und zum Greifen nahe, daß man zweifeln möchte, ob man der eigenen Erfahrung, oder dieser in aller Verwirrung klaren Einbildungskraft trauen soll. Dieselbe Mühe verwendet er auf das Local. Hier gleicht es verfallenen Burgen, dort niederländischen Küchen, das Erdreich dazwischen ist durch Sümpfe getrennt, durch Brücken verbunden, und Thürme und Giebel speien in knisterndem Brande Flammen und schwefligen Qualm empor.

Dieß abentheuerliche Local jedoch mit allen Fratzen, die es beleben, ist mehr eine ernsthafte Glaubenssache als ein Spiel des Witzes. Wie Eyck die Andacht, so will Bosch Entsetzen erregen, wenn auch mit grauender Lust gemischt, und stellt so real nur dar, damit wir den wirklichen Ort der Verdammniß erkennen sollen. Von Traumgebilden ist nur höchst selten zu sprechen. Er ist ein wacher Meister, der auch uns dadurch erwecken will, daß er der Weltlust ihre täuschende Lebensmasken abzieht, und das wahre Antlitz, das er dahinter erblickt, als Todtengebein, Thierheit und Verkrüppelung schildert.

Ueber die bestimmte Behandlungsweise kann ich Näheres wenig sagen. Im Berliner Museum (Abth. II. Classe I. No. 87.) hängt unter Bosch's Namen ein großes Flügelbild, das auf der rechten schmalen Tafel das Paradies und den Sündenfall, auf der linken und dem Mittelbilde die Hölle mit Verdammten und Teufeln in buntester Fülle ausmalt. In den Figuren aber und dem Gesichtstypus Eva's und Adam's, Gott Vaters und der Sünder, in den Thieren des Paradieses, in der Technik und Farbe lassen sich bei vielen fremdartigen Zügen die Hand und der Pinsel des Lucas Cranach so wenig verkennen, daß sich das Ganze als eine, vielleicht frühe Nachbildung dieses Meisters nach einem Hauptwerke des Jeronymus Bosch ergiebt.

Meine Richtschnur ist deshalb nur eine neuerdings der Berliner Gallerie einverleibte Versuchung des heiligen Antonius, durch Bosch's eigene Namenszüge als echt documentirt, und von jenem größern Bilde nicht nur in Färbung und Praxis, sondern auch in der Composition wesentlich abweichend. In diesem Bilde stellt sich heraus, daß Bosch die Natur muß wakker durchmustert haben. Doch nicht mit so gründlichem Fleiß als die Eyck's. Die Selbstständigkeit seiner Phantasie unterbricht jenes stille Forschen, und scheint ihn auch zu Flüchtigkeiten verleitet zu haben. Doch überbietet er seine Zeitgenossen sowohl in Freiheit der Formen, als auch im Ausdruck der raschen Bewegungen, des heimlichen Schleichens und langsamen Kriechens. Seine Charakteristik ist jedesmal ohne Zwiespalt von Absicht und Gelingen, und im Einzelnen oft von treffendem Witz. Die Räume, obschon voll von Menschen, Thieren, Baulichkeiten und landschaftlichem Detail, erscheinen selten überfüllt, hin und wieder sogar leer; die Gruppirung erhebt sich meist bei vielbewegter Lebendigkeit zu einfacher Abrundung, doch hat die Gesammtcomposition nur der Bedeutsamkeit nach Fluß und Zusammenhang; nach Außen kann sie häufig unmotivirt erscheinen, und was der Maler mit den einzelnen ernsthaft travestirenden Kobolden, Gnomen und Schreckgestalten gewollt, ist schwer zu ent-

ziffern. In Schatten und Licht, in kühlen und glühenden Tönen treibt er es mit Absicht zu weit schärferen Unterschieden als Johann von Eyck und dessen Schüler. Zinnober, Saftgrün und feuriges Braun stellt er gern lehmgrauen Tönen mit bläulichen Tinten oder blaugrünen Fernen entgegen; die gelben und rothen Flammen contrastiren scharf mit dem schwarzbraunen Rauch, und helle Lichtblitze spielen keck auf den grünen Teichen, oder den Stahlrüstungen, die seine Gerippe tragen. Bosch scheint es durchweg mehr auf Gegensätze als auf Vermittlungen abzusehn, so daß auf den nächsten Blick das Ganze für Manchen den Eindruck einer noch rohen Färbung macht. Dennoch ist ihm ein vielbeobachtendes Auge nicht abzusprechen. Er bildet nur als Begründer einer neuen Richtung erst unvollkommen, was diese zu leisten im Stande ist, aus. Die Breughel's aber, der ältere und jüngere Teniers, ja Rubens selbst, wenn ich nicht irre, haben ihm nach dieser Seite viel zu verdanken. Denn auch in der technischen Behandlung kann er als erster Vorgänger in jenem flüchtigeren Antuschen braungrüner und saftbrauner Töne gelten, in welche dann mit sicherer Hand die bestimmteren Formen und Farben hineingesetzt sind.

Auf nähere Beschreibung kann ich nicht eingehen; die Bilder dieses Meisters werden am wenigsten durch Schilderungen deutlicher.

Ueber eine dritte Gattung fehlt mir aus Mangel an Anschauung jedes Urtheil. Ich meine die mystischen und symbolischen Darstellungen, zu denen besonders das „omnis caro foenum" im Escurial gehört.

Ueberhaupt ist Bosch mehr ein merkwürdiger als ein hervorragender Maler, und seine Bedeutung für diese Epoche kann ich nur darin finden, daß er die bisher geltende Behandlungsart auflöst. Die cölnische und eyckische Schule suchen nicht vornehmlich das darzustellen, was in der Natur, in dem menschlichen Charakter und Lebensbereich von Gott scheidet, sondern was mit ihm verbinden und aussöhnen kann: die Unschuld

das Gute, die sittliche Frömmigkeit. Dort im Gegentheil, wenn auch mit religiösem und sittlich gutem Auge sieht nur das Arge und Sündliche, er verlegt das Böse mitten in die Welt, die Welt in die Hölle, und für seine muthige Phantasie, jemehr sie im Angesichte des Teufels nach Wahrheit ringt, wird die sittliche Verkehrung des Heiligen nur durch Verkehrung der sonst gewohnten Gestalten anschaubar.

Ein und dreißigſte Vorleſung.

Wenn für die erſte Hauptſtufe unſrer Periode die cölniſche Schule den Mittelpunkt bildet, ſo geht wie wir ſahen, die zweite von Hubert und Johann van Eyck aus. Die vertiefte Anſchauung und vollendete Virtuoſität derſelben beſchränkt aber ihre Einwirkung nicht auf die Reihefolge bedeutender Schüler in Brügge, Gent und Harlem, ſondern verbreitet ſich auch von der Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts über die Meiſter in Cöln, Weſtphalen und Oberdeutſchland.

Mit dieſen Einflüſſen können wir einen dritten Abſchnitt beginnen.

Die deutſchen Schulen waren, im Grundcharakter dieſer geſammten Epoche, dem Streben gefolgt, die religiöſen Stoffe in Geſtalt ihrer eignen Gemeinde vor Augen zu ſtellen. Den nächſten Typus jedoch bilden ſie dadurch aus, daß ſie die particulärer beſtimmenden Formen und das tiefer zuſammenfaſſende Innre vorerſt noch bei Seite laſſen.

Nun bringt aber die fortwachſende Entwickelung weltlicher Intereſſen nicht nur im wirklichen Leben an jedem beſonderen Individuum einen vielſeitigen Ausdruck des Charakters zum Vorſchein; ſie verlangt bei der angegebenen Kunſtrichtung auch die Mitaufnahme deſſelben in die maleriſche Compoſition. Keine Schule befriedigt dieſes Bedürfniß in höherem Grade als die altflan-

reiche. Den Deutſchen blieb, ihrer bisherigen Auffaſſung nach, nichts anderes übrig, als ſich aus den Niederlanden her das einzupflanzen, was ihnen nicht ohne fremde Nachhülfe beſſer gelingen will. Doch bei ſchärferer und reicherer Charakteriſtik muß auch der religiöſe Ausdruck eine Wandlung erfahren, und Beides wieder kann nur in ſofern geſchehn, als die Oelmalerei gegen die frühere Praxis eingetauſcht wird.

Dieß dreifache Aufnehmen bleibt keineswegs ein nur paſſives Lernen. Das nationale Element iſt hiefür viel zu mächtig und friſch. Theils daher ziehn die deutſchen Schulen in Form und Färbung nur ſo viel zu ſich heran, als mit ihrem früheren Typus vereinbar iſt, theils, ohne den Gegenſatz zu ſcheuen, ſtellen ſie Fremdes und Eigenes neben einander, und ſtoßen erſt ſpäter das allzu Heterogene wieder aus.

Soll hierin aber ein Fortſchritt liegen, oder ſich vorbereiten, ſo muß aus dieſer Einigung ein volleres Reſultat hervorgehn, in welchem die deutſche und flandriſche Richtung zu einer höheren Stufe gelangen.

Drei Punkte laſſen ſich für die Weiterbewegung als die erheblichſten angeben.

1. Die Grundzüge der vorerwähnten Meiſter, die cölniſche Schule an ihrer Spitze, ſind im Ausdruck das Schuldloſe und jugendlich Frohe, das offen aus allen Zügen herausblickt; in der Form bei geringer Individualität das Liebliche und doch wieder Großartige und Edle; in der Färbung das Helle, Klare und Freundliche. Johann van Eyck ſtatt deſſen bringt die reiche Naturumgebung herzu, das kirchliche und häusliche Local, und für die Charactere die volle Beſonderung in ſculpturartiger Strenge, detaillirender Modellirung, tieferem Farbenton und verſtärkter Scala von Schatten und Licht. Mit der Particularität und Beſtimmtheit der Form aber ſoll in der Malerei ſich auch der von Innen belebende Ausdruck ſteigern. Daß Johann dieſe Forderung vernachläßigt habe, iſt nicht zu behaupten. Doch der ſumme Glaube, in welchem er alle ſeine Geſtalten reich an äußerer Erſcheinung feſthält, bleibt für ſie, wie für uns ein

Geheimniß des inneren Gemüths. Das dichte und feſte Verhüllen läßt den Ausdruck der Seele ſchwer hindurch. Sie geht nicht verloren, aber ſie kann ſich nicht ungehemmt aufthun. Man muß ihr lange mit Vorliebe nachſpüren, ehe ihr verborgenes Leben vollſtändig erkennbar wird.

So ſtehen die bisherigen Hauptrichtungen einander in Form, Färbung und Ausdruck gegenüber. Sollen ſie ſich vermitteln, ſo dürfen die Deutſchen allerdings die flandriſche Charakteriſtik und Farbenbehandlung aufnehmen, zugleich aber müſſen ſie das erfüllen, was die epiſche Schule zu wenig bezweckt. Sie haben das Innere klarer an's Licht zu ziehn und in Handlung zu ſetzen, damit es in allen Vorgängen unmittelbar zu Tage komme. Die Form muß mit anderen Worten trotz ihrer Fülle und Genauigkeit theils reicher und freier bewegt, theils durch feiner beſeelende Färbung zwiefach belebt erſcheinen.

2. Ein anderer Punkt iſt nicht minder wichtig. Die Anſchauung der epiſchen Werke bleibt neben dem Kunſtgenuß immer ein Kirchgang. Johann tritt, dem Sinn und Geiſt nach, mit ſeiner Situation aus dem Gotteshauſe heraus, in welchem jeder Ausbruch der Leidenſchaft ſchweigt. Die Schüler und Nachfolger können ſich dieſer Beſchränkung zwar weniger fügen, auch ſie jedoch verlebendigen Scenen aus der Geſchichte Chriſti und ſeiner Heiligen am liebſten in der Weiſe, daß ſie vornehmlich die Geſinnungen und Gemüthszuſtände malen, zu denen eine fromme Gemeinde durch den Anblick dieſer Ereigniſſe bewegt werden würde.

In dem weiteren Fortgang aber darf die Geſchichte des alten und neuen Teſtaments keine bloße Gelegenheit für die Darſtellung ſinnender Andacht bleiben, ſondern das lebendige Geſchehen ſelbſt muß die Aufgabe ſein. Jede Art, jeder Grad der Empfindung, Begier, That und Duldung, die zu dieſen Auftritten irgend gehören, müſſen auf den erweiterten Kreis der Veranſchaulichung übertragen werden. Ein ſolches Bemühn zeigt ſich in den deutſchen Schulen häufiger als bei den Niederländern. Eigentlich wirkſam jedoch können jene es nur durch die feſtere Individualität der

Charaktere ausbilden, die ſie jetzt erſt hinzugewinnen und in voller Bewegung ergreifen.

3) Hiemit ſteht nun ein dritter Punkt in engem Zuſammenhange. Die ſinnende Heiligung giebt bei den Eyck's den Angelpunkt. In der Verſöhnung, die dadurch zu Stande kommt, ſind aber zwei Seiten verknüpft, die weder in der Geſchichte Chriſti noch in den Legenden der Märtyrer oder dem Leben der Gegenwart nur ihre ruhige Einigkeit darthun. Wie ſich der irdiſche Menſch vor Gott und den Heiligen beugt, ſucht er ſich ebenſoſehr von ihnen loszuringen, und ſich auf ſich ſelbſt zu ſtützen. Innerhalb der religiöſen Sphäre geben die Stadien der Paſſion für die Darſtellung dieſer Widerſacherſchaft den angemeſſenſten Gegenſtand. Die flandriſche Schule hatte dergleichen Vorgänge gleichfalls nicht ausgelaſſen. Wenn aber Johann dem Ausdruck weltlicher Thätigkeit keinen weiteren Spielraum gönnt, als er bei guten Bürgern und edlen Fürſten während der Beichte und Meſſe einnimmt, ſo ziehn auch die Schüler bei jenen Scenen durchweg das ergebene Leiden, oder den Schmerz und die Bekehrung umſtehender Zuſchauer in den Vorgrund. Zur eigentlichen Darſtellung des Brutalen und Böſen müſſen ſie ſich immer Zwang anthun. Auf unſerer Stufe kommen die Verſpottung, Dornenkrönung, Geißelung, Kreuztragung und Kreuzigung nicht nur weit häufiger vor, ſondern der Haß des Pöbels, der Hohn der Knechte werden vorzugsweiſe behandelt. Ja manche Meiſter gehn im Infernaliſchen bis zum Ausdruck ſeelenzerrütteter Begeiſterung fort. Hierbei kommt ihnen andrerſeits die hohe Milde und freundliche Unſchuld der deutſchen Auffaſſung trefflich zu ſtatten. Sie halten ſie beſonders in Frauen und Jungfrauen um ſo klarer und aufrichtiger feſt, je deutlicher dieſer Adel den Stempel der Verworfenheit in den übrigen Geſtalten erkennbar macht. In dieſem Gegenſatze verliert ſich jedoch die jetzige Stufe leicht in Uebertreibung und Unnatur. Sie kann den Dualismus nicht anders löſen, als wenn ſie die Gottvergeſſenheit als mißgebornen Auswurf verdammt.

Im Ganzen werden deßhalb die Vortheile, welche der neu-

gewonnenen Inhalt mitbringt, faſt noch durch die Nachtheile aufgewogen. Die Scheu vor allem Widrigen nach Außen und Schlechten nach Innen verſchwinden. Wir ſind nicht ſelten mitten in eine Welt verſetzt, in welcher das Schroffe, Wilde und Rohe die Reinheit des Geiſtes und der Natur verdrängt. Die einfache Harmonie iſt durchbrochen, und wenn auch die Erfindungsgabe zum Ausdruck der bisher gefeſſelten Leidenſchaft angeſpornt wird, ſo ſtößt ſie doch gerade in dieſem Probleme auf Schwierigkeiten, für welche die vorhandenen Mittel nach ihrem Zweck nicht immer gewachſen ſind. Färbung, Geberden, Bewegungen werden bunter, wirrer, und die Phantaſie, welche die ſchöne Wahrheit noch nicht erreichen kann, begnügt ſich nur allzuoft mit der Kraft des Ermeinen, oder nimmt die halbwahre Aushülfe der Phantaſtik in Anſpruch, die zum Ausſchweifenden und Bizarren führt.

Wenn daher die frühere cölniſche und gleichzeitige flandriſche Schule in ihrem Felde Vollendetes geben, ſo iſt die jetzige Stufe im Allgemeinen nur als Vorbereitung zu rühmen. Wenige ausgezeichnete Meiſter ſchwingen ſich, wie Martin Schongauer zu einem neuen Gipfelpunkte empor.

Um ſo nothwendiger aber iſt dieſer nächſte Verſuch. In jeder der beiden Richtungen, der deutſchen und cykliſchen, hat ſich ein Bedürfniß hervorgethan, das die andere zu befriedigen geeigneter iſt. Wo dieß bei naher Berührung zum Vorſchein kommt, bleibt die Vereinigung niemals aus.

Die verſchiedenen deutſchen Schulen bilden ſich jedoch in abweichender Weiſe fort.

I. Am engſten verſchmelzen die Niederdeutſchen die flandriſchen Einflüſſe mit ihrer bisherigen Behandlungsart. Wir können ſie dem Local wie dem Kunſttypus nach in drei Hauptgruppen ſondern. Auf der einen Seite ſteht die cölniſche, auf der andern die weſtphäliſche Schule; zwiſchen beiden im Herzogthum Cleve die Schule von Calcar.

A. Der Charakter der cölniſchen läßt ſich auf dieſer Stufe am beſten durch ihre Grenzen bezeichnen. Der letzte große Maler, deſſen Werke den ihrigen vorangehn, iſt Meiſter

Stephan, welcher den offnen Ausdruck ſeines Vorgängers Wilhelm mit individueller Charakteriſtik in eben ſo hohen als anmuthigen Geſtalten zur Spitze führt. Von hier aus liegt der Fortſchritt zu der eyckiſchen naturtreuen Beſtimmtheit den cölniſchen Meiſtern nicht ferner, als früher dem Hubert und Johann ſelber. Innerhalb des flandriſchen Einfluſſes nun läuft unſre Epoche jenem Maler des ſechszehnten Jahrhunderts entgegen, deſſen berühmteſte Werke, der Tod der Maria, noch jetzt in dem Muſeum zu Cöln und in der Boiſſerée'ſchen Sammlung unter dem falſchen Name Schorel's bekannt ſind. Die Verklärung der Seele, die dem Leib zu entfliehen ſcheint, iſt trotz aller detaillirenden Ausführung kaum zarter wieder gemalt worden, als in dieſem Tod der Maria. — Die jetzige Stufe, wenn ſie die Niederländer auf ſich wirken läßt, ſucht deshalb jenen erſten Punkt der Vermittlung auf, den ich ſchon oben berührt habe. Der unverhüllte Ausdruck der Seele ſoll durch die ſchärfre und reichere Plaſtik der Form um ſo weniger zurückgedrängt werden, jemehr die flandriſche Schule ſelber ſchon den Keim für zartere Innigkeit in Rogier's van Brügge und Hemling's Werken in ſich trägt. Dieſen Keim innerhalb des eyckiſchen Typus in cölniſcher Weiſe neu zu entfalten iſt die Hauptaufgabe, die vorliegt. Doch bleiben die beiden andern Seiten, um welche es ſich bei den Deutſchen handelt, nicht ganz in Rückſtand. Die dargeſtellten Situationen aus der bibliſchen Geſchichte werden nur in ihrem wirklichen Geſchehen minder lebendig als in der weſtphäliſchen Schule und bei den Malern zu Calcar. Dagegen zeigen ſich auch die cölniſchen Meiſter, auf Anlaß der Paſſion, zu jenen eckigbewegten Formen und mißgeſtalteten Zügen. Bereits in ihren älteren Werken kommt eine derartige Auffaſſung vor. Denn haben ſie früh ſchon den Muth, ihre unſchuldig frommen Geſtalten ſtramm vor Gott und die Jungfrau hinzuſtellen, ſo laſſen ſie auch die brutalen und wilden als Widerſacher ganz tapfer agiren. Doch, wie ich ſchon früher geſagt, als eine Art Mummenſchanz, halb ernſtlich halb luſtig gemeint. Ein Bild des Berliner Muſeum in fünf und dreißig kleinen Abtheilungen,

aus der Zeit Meister Wilhelm's, ist in dieser Beziehung höchst ergiebig und lehrreich. (Abth. III. Vier Classe. No. 179.)

Die Maler der jetzigen Stufe gehen hierin bedeutend weiter, indem sie die flandrische Fülle und Festigkeit auch für diesen Kreis anzuwenden versuchen. Hierin fehlt es ihnen jedoch an cyclischen Vorbildern, und der Natur selbstständig zu folgen haben sie noch die Geschicklichkeit nicht erworben.

Ihr hauptsächliches Problem sind deshalb die Vorarbeiten für die spätere Vollendung der cölnischen Schule des sechszehnten Jahrhunderts.

Aus dieser Aufgabe erklärt sich denn auch der Weg, den sie vorerst entlang gehn. Das Aufnehmen der cyclischen Energie macht den Anfang, das langsam steigende Erweichen und zartre Beseelen die Mitte und den Schluß. Für diesen Abschnitt jedoch nur in ziemlich beschränktem Kreise. Sie bewahren den Goldgrund, und schließen die landschaftliche Natur noch größtentheils aus.

1. Während die Schüler des alten Stephan in dem früheren Typus fortmalen, ist es besonders ein Meister, in dessen Werken sich der Einfluß der flandrischen Schule in voller Kraft zeigt; der Urheber jener bekannten acht Tafeln mit Scenen aus der Passionsgeschichte, im Besitze der Familie Lyversberg zu Cöln. Die falsche Annahme, daß dieß der Kupferstecher Israel von Meckenen gewesen sei, hat schon Passavant mit guten Gründen zurückgewiesen. (Kunstr. d. Engl. u. Belg. p. 416—18.)

Die genannten Tafeln beginnen mit dem Abendmahl und enden mit der Auferstehung; die mittleren stellen den Verrath Christus vor Pilatus, die Dornenkrönung, Kreuztragung, Kreuzigung und Abnahme vom Kreuze in steigender Vortrefflichkeit dar. Sämmtlich mit geringer Naturumgebung, die sich auf Rasengrund, Hügel und Büsche, in dem Goldgrün der cölnischen Schule, beschränkt, oder auf Architektur in Rundbogen und dem späteren Baustyl des fünfzehnten Jahrhunderts. Auch in den Gewändern ist das Gold nicht gemalt, sondern in älterer Weise eingeritzt.

Für den Charakter, die Form und den Ausdruck der männlichen Köpfe, mit Ausschluß der peinigenden Kriegsknechte, giebt nicht Johann van Eyck selber das Vorbild, sondern vielleicht Rogier van Brügge. Am Besten gelingt die Aeußrung der stilleren Empfindungen; das ruhige Sinnen, die stumme Trauer, die schmerzliche Klage. Doch bleibt die Zeichnung im Ganzen hinter Rogier zurück, die Gesichtszüge sind minder bis in's Einzelne durchgeführt und der Ausdruck erreicht nicht die gleiche Feinheit und Tiefe, obschon es den Händen nicht an Lebendigkeit fehlt.

Besonders das Abendmahl ist weniger gewichtig als mannichfach in Geberden des Staunens, der Betrübniß, und der Versicherung liebender Anhänglichkeit und fester Treue.

Der Verrath des Judas erinnert in Composition direct an das Münchner Bild des Rogier van Brügge, das ich oben beschrieben habe; (p. 109) ohne jedoch zu demselben nachhaltigen Ernste vorzudringen.

In der Verspottung und Dornenkrönung kehrt sich die Wildheit der marternden höhnenden Knechte heraus. Sie sind der Natur übertreibend entnommen, zu grellem Abstich gegen Christus' gefaßteres ergebenes Dulden und zwei nachdenkliche alte Köpfe.

Der ähnliche Gegensatz steigert sich in den folgenden Scenen der Passion durch den innigen Schmerz und die Klage der Getreuen und wird in den Figuren des Volks und der Knechte nur erst durch leise komische Züge gemildert.

Weniger auffallend drängt sich die Mischung des Fremden und Eigenen in Costum und Färbung auf. Das hellere Grün, Gelbgrün und Gelb, das die cölnische Schule liebt, verbindet sich mit den vielfachen Nüancen in dem Roth, Blau und Violett der früheren Gemälde Rogier's van Brügge. In den Frauenköpfen ist die Carnation von zarter Betonung, in den männlichen zum Theil von dem durchsichtigen warmen Schmelz in Rogier's späteren Werken.

Demselben Meister wird noch eine ziemliche Anzahl von Bildern zugetheilt. Das früheste, ein Altarblatt zu Linz, giebt das Jahr 1462 an, das späteste, eine Kreuzabnahme im städtischen Museum zu Cöln, das Jahr 1488; so daß die Blüthe-

zeit von 1460 — 90 reichen mag. Passavant (l. c. p. 420.) nennt unter seinen Werken auch diejenigen Tafeln, welche aus der Boisserée'schen Sammlung unter Israel von Meckenen's Namen bekannt sind. Zu den vorzüglichsten derselben, soweit ich mich entsinne, gehört die Vermählung der Maria. Ob dieses Bild von einem andern Maler herrühre, könnte ich nur nach erneuter Besichtigung festzustellen versuchen. Neben Rogier van Brügge scheinen noch andere cyclische Schüler Einfluß gewonnen zu haben, doch kommen auch dem Meister eigenthümliche Physiognomien, besonders der Frauen vor. Dem Colorit fehlt die leuchtende Klarheit. Es entspricht mehr der Sanftheit der Charaktere, die hin und wieder bis zu innerer Mattigkeit fortgehn.

2. Mehrere Schüler, ungleich an Werth und Geschicklichkeit, müssen sich dem Meister dieses Bildes angereiht haben. Sowohl in Cöln als in der Pinakothek, in der Moritzkapelle und der Berliner Gallerie sind von ihnen noch viele größere und kleinere Gemälde übrig. Sie behalten fast immer den Goldgrund bei, von welchem die Figuren sich bald gelungener abheben, bald aber auch in Perspective und Luftton sehr vieles zu wünschen lassen. Die Charaktere, theils vereinzelt hingestellt, theils gedrängter zusammengruppirt, in Bewegung nicht gezwungen, doch muskellos und nicht ohne Eckigkeit, verlieren eher an innerm Nerv, als daß sie daran zunehmen. Die Mädchenköpfe aber, zart und fein, mit kleinen Augen, hoher Stirn und lieblichem Mund, in der Carnation etwas milchig, mit leise angeflogenem Wangenroth, erhalten nicht selten die Freundlichkeit der frühern cölnischen Schule wieder, und zeigen zuweilen in Stellung und Form ein Streben nach jener anmuthsvollen Hoheit der Meister Wilhelm und Stephan. Ueberhaupt machen sich die ursprünglich cölnischen Elemente nach und nach geltender.

3. Dies Verwalten des heimischen Typus bildet sich endlich in höherem Maaße noch in einer dritten Gruppe aus, welche schon eine nähere Vorstufe für jenen spätern Maler des Todes der Maria zu Cöln und München bildet.

Der Goldgrund verſchwindet, die landſchaftliche Umgebung wird reicher, die Charakteriſtik der Köpfe jedoch nimmt an Schärfe der Modellirung ab, und wird bei dünnerem flüſſigem Auftrag gleichſam ſeelendurchflichtiger in ſeiner Milde.

Das ſtädtiſche Muſeum zu Cöln liefert auch für dieſe Stufe, die übrigens noch zu wenig durchforſcht iſt, mehrere Beiſpiele. Leider habe ich bis jetzt nicht Gelegenheit gehabt, ihr ein genaueres Studium zu widmen.

Zwei und dreißigste Vorlesung.

B. Durch denselben cyclischen Einfluß kommt ein eigenthümlicher Charakter zweitens nun auch in Westphalen, hauptsächlich in Münster, Soest und Dortmund, zum Vorschein.

Das ganze fünfzehnte Jahrhundert war für Cöln und Westphalen ein Zeitraum fast ununterbrochener Fehden der Bischöfe gegen die Städte, oder der geistlichen Fürsten untereinander. Den Mittelpunkt dieser Zwiste bildet die Regierungszeit des mächtigen Erzbischoffs Dietrich, Grafen von Mörs. Stolz und schlau, habsüchtig und verschwenderisch versucht er über Westphalen fast unabhängig zu herschen, und findet in der Hülfe seiner Brüder, Heinrich's, Bischoffs zu Münster und Friedrich's Grafen von Mörs, mächtige Stützen. Als ihn jedoch sein Zug gegen die Hussiten in Schuldenlast stürzt, zu deren Tilgung er ungewöhnliche Steuern ausschreibt, steht zuerst Soest wider ihn auf. Denn die hartnäckige soester Bürgerschaft gedenkt besonders in dieser Epoche ihre bisherigen Freiheiten bis zur Reichsunmittelbarkeit auszudehnen. Sie huldigt dem Herzog von Cleve, der ihre Privilegien am 23sten Juni 1444 bestätigt. (Emminghaus, memorabilia susat. Docum. p. 21. 37. Erhard, Geschichte Münsters p. 232.) Da gehn die Bündnisse für oder wider Soest herüber und hinüber. Paderborn und das Bisthum Münster

halten mit Dortmund zu Cöln, die gleichnamigen Städte aber, nebſt Osnabrück, Herford und Lemgo vertheidigen die Sache der Soeſter. So fällt ſchon der erſte Zug für die hartbedrängte Stadt glücklich aus. Ebenſo der zweite, zu welchem Dietrich von Cöln umſonſt unzählige Kriegsvölker zuſammenbringt. Er wird geſchlagen und Soeſt verbleibt nach dem endlichen Friedensſchluſſe 1449 dem Herzog von Cleve.

Kaum ſind dieſe Kämpfe beigelegt, ſo brechen ſchon neue hervor. Diesmal um die Biſchofswahl in Münſter, nach dem Tode Heinrich's von Mörs. Dietrich unterſtützt ſeinen jüngern Bruder Walrav, den auch der Pabſt beſtätigt. Der händelbegierige Johann Graf von Hoya jedoch will ſeinen eigenen Bruder Erich eingeſetzt wiſſen. Er macht ſich eine mächtige Parthei unter dem Volke von Münſter, und beherrſcht dadurch willkührlich den Rath und die Stadt. Selbſt die verlorene Schlacht bei Coesfeld entmuthigt ihn nicht, und vergeblich ernennt der Papſt nach Walrav's Tode den Herzog Johann von Baiern zum Biſchof. Der Graf läßt ſich in die Schmiedezunft aufnehmen, in den Rath wählen, und ſelbſt noch beim Einzug des Biſchofs wiegelt er die Bürger auf. Die Drohungen ſeines eigenen Anhangs allein bewegen ihn endlich zur Flucht, ſo daß nun erſt der Biſchof in Frieden ſeine Regierung antreten und ſegensreich fortſetzen kann.

Dieſe Zuſtände bleiben auf die weſtphäliſchen Malerſchulen nicht ohne Einfluß. Beſonders Soeſt, nachdem es die herzogliche Herrſchaft des Erzbiſchofs mit der weltlichen des Herzogs von Cleve vertauſcht hat, läßt ſeit der Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts den flandriſchen Typus direct auf ſich einwirken; ebenſo die Reichsſtadt Dortmund; in geringerem Maaße auch Münſter. Dieſer Einfluß aber gereicht ihnen nicht durchweg zum Vortheil. Architectoniſches Local und landſchaftliche Umgebung treten auf dem beibehaltenen Goldgrunde nur langſam hervor, ſo daß ſich die Luftperſpective noch kaum entwickeln kann, und bei gehäuften Figuren und Scenen die ganze Anordnung

oft verworren und bunt erſcheint. Namentlich bei Gegenſtänden, die einen mannichfach leidenſchaftlichen Ausdruck fordern.

Und gerade zur Darſtellung aufgeregter Affecte ſind nach dieſen Zeiten des Kriegs und der wechſelnden Unruhen die weſtphäliſchen Meiſter beſonders geneigt, wodurch denn der Gegenſatz der früheren anmuthigen, ſtillen Geſtalten und der nunmehr in Kampf und Empörung bewegten ſcharf herausgeſtellt wird. Innerhalb religiöſer Stoffe iſt, wie wir ſahen, die Paſſion hierzu hauptſächlich geeignet. Auf dieſe und beſonders auf die Kreuzigung verwenden, den vorhandenen Werken nach, die beſten Meiſter ihre ganze Kunſt. Doch fügen ſie dann auf den Flügeln gern die vorangehenden und nachfolgenden Scenen hinzu, und lieben es überhaupt, einen ganzen Cyclus von Situationen an einander zu reihn.

Die Stufenfolge der vorzüglichſten Meiſter, ſoweit die heutige Kenntniß reicht, gliedert ſich in nachſtehender Weiſe.

1. Eine handſchriftliche Chronik von Liesborn bei Münſter erzählt, „der Abt Heinrich habe im Jahre 1465 den Chor der Kloſterkirche mit dem Hochaltar und vier anderen Altären einweihen und mit Tafeln beſetzen laſſen, ſo ausgezeichnet in Gold und Farben, daß deren Meiſter nach Plinius' Urtheil bei den Griechen als Künſtler erſten Ranges könnte werth erachtet werden.“ Der Name dieſes Malers iſt unbekannt; man bezeichnet ihn als den Liesborner Meiſter. Sein Hauptwerk ſchmückte den Hochaltar der genannten Kloſterkirche, und ſtellte auf dem Mittelbilde die Kreuzigung, auf den Flügeln in acht kleineren Abtheilungen Scenen aus Chriſti Leben dar. Die Compoſition der Haupttafel, obſchon nur noch aus Fragmenten erkennbar, im Beſitz des Herrn Regierungsrath Krüger in Aachen, zeichnet ſich durch ſymmetriſche Einfachheit aus. In der Mitte hängt Chriſtus am Kreuz, in den Grundzügen dem byzantiniſchen Typus nachgebildet; zwei Engel fangen in Kelchen das Blut ſeiner Wunden auf; unten auf der einen Seite ſtehn Maria mit den Heiligen Cosmas und Damian, auf der andern Johannes mit der Scholaſtica und dem Heiligen Bernard. Die

Figuren, faſt lebensgroß, ſind in guten Verhältniſſen, von edler Form; im Ausdruck von deutſchem Liebreiz, obſchon nicht ohne flandriſche Einwirkung, ſanft, doch vom Hauche religiöſer Empfindung beſeelt; im Faltenwurf einfach, in der Färbung hell, klar und zart, in der Behandlung zwiſchen Tempera und eigentlicher Oelmalerei.

Wie weit der eyckiſche Einfluß reicht und von wem er ausgeht, kann ich nicht ſagen. Die obigen Andeutungen ſind einer Schilderung Paſſavant's (Reiſe durch Engl. u. Belg. p. 400) entnommen, der ſein Urtheil darauf beſchränkt, daß dieſer Meiſter auf der „Scheide ſtehe, zwiſchen der früheren idealiſchen (cölniſchen) und der jetzt herrſchend werdenden individuell niederländiſchen Richtung." (Kunſtblatt Dec. 1841. No. 101. p. 417.) Doch ſcheinen die dreifußhohen Tafeln der Flügel, von denen Herr Krüger gleichfalls die Verkündigung und Darbringung, nebſt einem Bruchſtück aus der Anbetung beſitzt, den Eyck's ſchon näher zu ſtehn. Sie ſind genauer ausgeführt, und die „Nachahmung des Wirklichen iſt oft mit vielem Glück behandelt, wenn auch nicht mit jener täuſchenden Wahrheit, wie bei Johann van Eyck und ſeinen beſſeren Schülern." (Reiſe durch Engl. u. Belg. p. 400.)

2. Ein andrer Zweig der weſtphäliſchen Schule gelangt in Soeſt zu vollerer Blüthe. Dort findet ſich in der Marienkirche zur Wieſe ein Altarblatt mit der Jahreszahl 1473, von kräftigerem Farbenton, doch wie Paſſavant meint, weniger in Oel als in Tempera gemalt. Das Mittelbild zeigt die Familie der heiligen Anna, die Flügel geben Scenen aus dem Leben derſelben, ſo wie der Jungfrau Maria.

Bereits vollſtändig in Oel, doch von geringerem Werthe ſind zwei Flügel eines vergoldeten Schnitzwerks auf dem Hochaltar der Kirche zu Rhynern bei Hamm, mit Darſtellungen aus der Geſchichte Chriſti; vorzüglicher, in derſelben Kirche iſt eine Geburt, mit dem Martyrium des heiligen Stephan und Laurentius zu den Seiten, durch die Namensſchrift als ein Werk des

Meiſter Swimmeigr bezeichnet; in den Köpfen lebendig und zugleich von lieblicher Milde.

Dieſe Maler mögen dem Hauptmeiſter Jarenus von Soeſt vorangegangen oder nachgefolgt ſein. Denn aus Paſſavant's flüchtiger Anführung läßt ſich dies ohne eigene Anſchauung nicht entſcheiden.

Der Name Jarenus iſt durch das Monogram eines ausgezeichneten Bildes beglaubigt, das zu Wilton-house, dem Landſitze des Grafen von Pembroke, hängt. Es ſtellt den Leichnam Chriſti, von den Seinigen beweint, auf Goldgrund mit landſchaftlicher Umgebung dar. (Paſſavant Reiſe d. Engl. u. Belg. p. 141. Waagen Kunſtw. u. Künſtler in Engl. II. p. 284.) Ein größeres Altarblatt, wie es ſcheint das Meiſterwerk des Künſtlers, iſt von Soeſt her in die Gallerie des Berliner Muſeum gekommen. (Abthl. III. Cl. 3. No. 173.)

Dieſes Bild beweiſt am ausdrücklichſten den günſtigen Einfluß der eyckiſchen Schule. Der Goldgrund zwar iſt gleichfalls noch nicht mit dem Blau des Himmels vertauſcht, die Landſchaft bleibt untergeordnet, obſchon nicht ohne Bemühen nach charakteriſtiſcher Naturform; Thore und ſonſtige Baulichkeiten kommen nur wenige vor, und die Luftperſpective bleibt auf der voreyckiſchen Stufe; auch ſind die Frauenköpfe durchweg weſtphäliſch und die Färbung behält jene freudige Helligkeit der cölniſchen Schule. Deſſenohngeachtet macht ſich der flandriſche Typus um ſo glücklicher geltend, je näher Jarenus unmittelbar aus der Quelle ſchöpft. Er muß die Anbetung des Lamms nicht nur gekannt, ſondern eine Verwandtſchaft mit dem Genius Johann's und Hubert's empfunden haben. Durch bloße Nachbildung hätte er die urſprüngliche Wahrheit und den directen Ausdruck niemals erringen können. Die ſtille Größe, die kirchliche Ehrfurcht werden ſein Eigenthum nicht, aber der einfache Ernſt, der nur auf die Hauptſache losgeht. Einzelne Figuren und Bewegungen hat Jarenus unſtreitig aus dem Genter Altarblatte entlehnt. Man denkt jedoch nirgend an Nachahmung oder Copie. Er ſchreibt die Geſtalten und Züge ab, wie er ſie würde aufgefaßt

haben, wenn ſie ihm in der Wirklichkeit ſelber begegnet wären Die detaillirte Charakteriſtik und Modellirung läßt er bei Seite, ſowohl in den Phyſiognomien als auch in Gewändern, Waffen und anderem Beiwerk. In den Köpfen iſt die beſtimmtere Form mit geübter Hand mehr angedeutet als ausgeführt, oft nur in ſchwärzlichen Umriſſen hingeſetzt, und mit geringen Schatten und Lichtern gerundet. Die Augen ſind klein, wenig geöffnet und ſtehen um vieles weiter auseinander als in der Natur. Im Uebrigen fehlt es den Geſichtern, wie den eyckiſchen, in Naſe, Stirn, Backenknochen, Mund und Kinn, nicht an ſprechender Verſchiedenheit und Entgegenſetzung. Weniger gleichen die Proportionen denen Johann's. Sie ſind ſchlanker, ohne zu Rogier's van Brügge Zierlichkeit fortzugehn. Zum Theil weicht Jarenus auch im Coſtume ab. Der Faltenwurf, wenn ſchon von minderer Schärfe, nähert ſich zwar dem eyckiſchen, die weiten Talare aber und Meßgewänder kommen faſt gar nicht vor. Häufiger faltige Röcke, mit tief herabgerücktem Gürtel.

Der Ausdruck im Ganzen bleibt überall wahr, naiv und von größter Mannichfaltigkeit. Doch in Wucht kann er ſich weder mit Johann's Energie, noch in Concentration mit Rogier's van Brügge Feinheit meſſen. Dafür liegt jeder Affect offener zu Tage, und iſt von durchgängigem Leben. Am beſten geräth ein frommes Dreinſchaun; weniger der Schmerz; er iſt betrüblicher als innig.

Da nun Jarenus nur das in ſich aufnimmt, was er ſich ohne Widerſpruch aneignen kann, ſo geht Erlerntes und Urſprüngliches zwanglos zuſammen.

Die leuchtende Wärme und Kraft der Localtöne ſcheint ihm angeboren. Lackroth, Hellgrün, dunkles und lichteres Blau, gelbliches Hellgrün und helles Gelb, Violett in's Blaue ſpielend, oder grauer und bräunlicher, ſind ſeine Lieblingsfarben. Er gebraucht ſie heller als die Eyck's, ohne die weite Stufenleiter von Schatten und Licht, aber mit großem Farbenſinn, der einer gewiſſen Buntheit zum Trotz immer wieder auf das Harmoniſche hindrängt, und von Hauſe aus für die kleineren Diſtancen die

rechte Abtönung im Auge und Pinsel hat. Den Rasen hält er in dunklerem Grün, ebenso Bäume und Sträucher, das Erdreich meist gelbbraun, die Figuren in Gewändern und Köpfen lichter, so daß sie sich leuchtend herausheben. In der Carnation faßt er bei allem Wechsel den bräunlichen Grundton in höchster Einfachheit, und mischt nur zuweilen grauere Schatten ein. Wo ihm der Fleischton am besten gelingt, glänzt er lebendig in warmer Klarheit. Der Auftrag ist flüchtig und dünn, ohne sorgliche Untermalung, und bezeugt die durchgeübte Virtuosität eines Meisters, mehr in Tempera zu malen gewöhnt, als in Oel.

Für die Gruppirung zieht Jarenus gedrängte Volksmassen in eyckischer Weise vor. Nur ordnet er sie reicher und bewegt sie in stärkerem Grade. Die einzelnen Figuren handthieren und sprechen mit einander, obgleich auch viele ruhig dastehen, in sich versinken, oder betrachtend zuschauen.

Den Vorzug dieser Lebendigkeit kann er noch nicht vor Mängeln schützen. Er hält sich ohne Uebertreibung näher an die Natur als die gleichzeitige cölnische Schule, die plötzlichen Bewegungen sind aber eckig und scharf, die Verkürzungen in Zeichnung und Abtönung mangelhaft, und bei der steilen Perspektive rückt alles zu nah auf einander. Die Composition erscheint dadurch auf den ersten Blick verwirrter als sie es wirklich ist. Besonders im Mittelbilde, das nur anfangs den Eindruck unklarer Buntheit giebt. Nach längerem Anschaun erkennt man bald im obern Theile rechts den Verrath des Judas, hinter Hügeln und Buschwerk, das die Figuren halb verdeckt; darunter werden in Begleitung des Volks die Schächer und Christus von peinigenden Knechten aus dem Thore geführt. Der mittleren Haupttheil nehmen die aufgerichteten Kreuze ein, mit einem Kreise von Figuren umgeben. Rechts sehen einige stehen der Kreuzführung zu; mehr vorn beklagt Johannes mit den Frauen die trostlos am Boden sitzende Mutter; dann folgt der Streit der Knechte um das Gewand, und dahinter links sitzt mit Brille und Feder, von Zuschauern umringt, ein Schriftgelehrter. Die übrigen Gruppen ziehen sich um die Kreuze hin; den inner

Raum füllen ein Paar Reiter und die knieende Magdalena. Außerhalb dieſes weiten Kreiſes ſind wieder oben links die Grablegung, unten die Höllenfahrt. Hinter den Kreuzen öffnet ſich ein Blick in die Landſchaft, die ſich in grünbläulichen hellen Tönen von den dunkleren vorderen Felſen und Sträuchen und dem Goldgrunde abhebt.

Von den Flügeln iſt der rechte, der in vier Abtheilungen die Verkündigung und Geburt, die Anbetung der Könige und die Darbringung im Tempel enthält, der gelungenſte. Die Compoſition wird einfacher, die Landſchaft naturgetreuer, das Local reicher, die Ausführung genauer. Unter den männlichen Köpfen erinnern einige an Johann, andre an ſpätere Schüler, ſo daß dieſe Tafeln wohl erſt im letzten Viertel des fünfzehnten Jahrhunderts gemalt ſein können. Die Figuren, Bewegungen, Geberden und Köpfe der Frauen ſind zarter und lieblicher als im Mittelbilde; ſie gehn zum Theil in's Anmuthige und Schlanke bis zum Graziöſen hin. Doch iſt die Haltung weniger gleichmäßig. Einige Köpfe im Streben nach ſchärferer Modellirung, haben tiefe dunkele Schatten, wogegen die übrigen den helleren Ton des Mittelbildes nicht überbieten. (Abthl. III. Cl. 3. No. 183.)

Der linke Flügel ſchließt den Cyclus mit der Auferſtehung, der Himmelfahrt, der Ausgießung des heiligen Geiſtes und dem Weltgericht. Im Ganzen, um der verſtärkten Bewegung willen, minder befriedigend. Hauptſächlich ſind im Weltgericht die überlang geſtreckten dürren Geſtalten eckig und ſteif, obſchon im Ausdruck der Furcht, des Schreckens und der Verzweiflung von einfacher Wahrheit. (No. 184.)

3. Auf Jarenus folgen von bisher ausgemittelten Meiſtern Victor und Heinrich Dunwegge aus Dortmund. Sie reichen, laut einer Nachricht aus dem Chronicum dominicarum Tremonensium Fol. 32., bis in das erſte Viertel des ſechszehnten Jahrhunderts. Wenigſtens ſollen ſie für die Dominicanerkirche zu Dortmund ein Bild im Jahre 1521 gemalt haben. (Kunſtbl. Dec. 1841. No. 102.). Ob dieß aber wirklich das in

der jetzigen Pfarrkirche zu Dortmund befindliche Altarblatt sei, darf ich, ohne es zuvor gesehen zu haben, nicht entscheiden.

Die Mitteltafel stellt noch einmal die Kreuzigung auf Goldgrund dar; ebenso figurenreich und in ähnlicher Anordnung als bei Jarenus; vielleicht klarer, da die episodischen Scenen fortbleiben. Der erste Flügel zeigt innen in sehr symmetrischer Composition Maria mit dem Kinde auf dem Throne, zu ihrer Seite stehend die heilige Anna, mit vielen anderen Figuren, alle durch den beigeschriebenen Namen bezeichnet; zur Linken trägt Elisabeth den Täufer als Kind auf dem Schooß, von Frauen und Männern umgeben. Die Köpfe der Frauen, zart und klar in der Carnation, gleichen denen der früheren cölnischen Schule; die Männer sind sehr portraitartig gehalten und verschiedenartig colorirt; der Faltenwurf ist in eyckischer Weise scharf gebrochen, doch in breiten Massen; die Landschaft von frischem Ton mit tiefblauer Ferne.

Den zweiten Flügel füllt die Anbetung der Könige, tiefer in Färbung, in den Gewändern reicher und großartiger, und deßhalb nach Passavant's Meinung von anderer Hand.

Auf den Rückseiten der Flügel vor einem von Engeln gehaltenen Teppich, über den man durch gothische Architectur in die Landschaft hinaus blickt, stehen rechts der segnende Christus, der heilige Dominicus, der Täufer und Petrus der Märtyrer; links der Evangelist Johannes, St. Thomas, Maria Magdalena und St. Vincentius, würdige Gestalten, und, außer Christus, bedeutende Charaktere; die Dominicaner, wie es scheint, Portraite.

Ueberhaupt glaube ich aus obiger Beschreibung folgern zu können, daß dieses Bild sich in Rücksicht auf speciellere Naturwahrheit schon weiter vorgeschritten erweist, als das Altarblatt des Jarenus.

Deutlicher zeichnet sich durch dieses Bestreben eine Kreuzigung im Berliner Museum aus. (Abth. II. Kl. I. No. 50.). Hier ist die gesammte Scene ohne Goldgrund in eine Naturumgebung hineingesetzt, deren heimische Physiognomie auf portraitartige Wahr-

heit losgeht. Die Charaktere ihrerseits deuten gleichfalls nicht nur in dem allgemeinen Typus, sondern auch in der festen Modellirung der einzelnen Züge auf die strengere Nachbildung theils der flandrischen Schule, theils der nationalen Gesichtsformen: Diese realistische Richtung wird so überwiegend, daß die bisherige Anmuth auch aus den Mädchenköpfen verschwindet. Faltenwurf, Bewegungen, Geberden, alles ist herber. Männlicher allerdings, doch mit wenigen Ausnahmen roher. Die ganze Conception erscheint nach Innen von poetischer Seele wenig geadelt, nach Außen in den individuellen härteren Formen unerweicht. Ebenso ist wohl der Farbenton tiefer, in den Schatten kräftiger, doch von minder leuchtender Wärme, beinahe frostig. — Die Compositon ähnelt der bisher üblichen. Ein Kreis von Figuren ist um die Kreuze umhergruppirt. Weniger reich an Gestalten, und mit der Absicht, die hinsinkende Maria von Johannes unterstützt als Hauptmotiv geltend zu machen, dennoch aber unruhiger. Die hadernden Knechte, das gaffend mit Weib und Kind am Boden liegende Volk, und dann wieder die vielen Reiter, die das Kreuz umgeben, zerstreuen die Aufmerksamkeit, und überwältigen den Ausdruck von Trauer und Schmerz. Außerdem hat die Kunst der Beleuchtung und Luftperspective nicht Fortschritte genug gemacht, um alles gehörig zu sondern, hervorzuheben und unterzuordnen. — Ein Seitenflügel, vielleicht desselben Bildes, gewiß aber von derselben Hand, mit ähnlicher Landschaft und gleicher Behandlung der Charaktere befand sich in der reichen Sammlung des ohnlängst verstorbenen Stadtrath Reimer zu Berlin.

In diesem Stufengange nimmt die westphälische Schule, wie es scheint, den umgekehrten Weg als die cölnische. In Cöln wirken anfangs sogleich die flandrische Compositionsart, die volleren Charaktere, die genauere Modellirung und Technik kräftig ein, die Wildheit aber der Leidenschaften wird in Kreuzigungen und Martern nur feiner, ohne Vorliebe, und mehr übertrieben als naturwahr dargestellt. Die westphälischen Meister dagegen halten länger ihre frühere Conception und Behand-

lung feſt. Sie haben als Vorbereitung den bisherigen Typus nicht zu der Höhe des Meiſter Stephan und ſeiner Schüler herangebildet. Naturumgebung, Perſpective und portraitartiges Detail bilden ſich deshalb ſpäter erſt und in geringerem Maaße aus, obſchon ſich die bunte Lebendigkeit in Figuren, Stellungen und Affecten als ihr eigenthümliches Feld erweiſt, in welchem ſie ſich ohne Uebertreibung bewegen.

Während aber, wie ich annehmen muß, die Cölner bald wieder die feſtere Beſtimmtheit zu erreichen bemüht ſind, vermehrt ſich in Weſtphalen die realiſtiſche Auffaſſung in ſteigendem Grade; bald einſeitiger und härter, bald in Rückſicht auf Ausdruck, Charakteriſtik, Färbung und Luftton feiner und milder. Hierauf deutet wenigſtens eine große Kreuzigung im Beſitze Sr. Excellenz des Generallieutenant Herrn Rühle von Lilienſtern. In der Compoſition hauptſächlich reiht dieß merkwürdige Bild ſich den ebengeſchilderten nahe an. Um die drei hohen Kreuze zieht ſich wieder ein Kreis von Reitern und Volk zu Fuß, einige voll Andacht, die meiſten individuell und lebendig in Phyſiognomieen und Haltung niederländiſchen Vorbildern nicht ohne Selbſtſtändigkeit nachgeahmt, hier mehr, dort weniger gelungen. Links im Vorgrunde hadern die Kriegsknechte um das Gewand des Heilands; rechts ſinkt die klagende Mutter zu Boden, von Johannes unterſtützt und von Frauen umgeben. Dieſe Figuren und Köpfe, die weiblichen in jugendlicher Milde und Lieblichkeit, die Knechte abſichtlich roh, karikirt und häslich von Geſtalt, und in Stellungen ungeſchickt, bewahren am vollſtändigſten den weſtphäliſchen Typus. Im Hintergrunde iſt zur Rechten die Kreuzführung, zur Linken das Gebet Chriſti, die Höllenfahrt und Auferſtehung; in einer Landſchaft jedoch, die nicht auf weſtphäliſche Natur, ſondern mehr auf Gegenden hinweiſt, wie ſie bei Namür an den Ufern der Maaß vorkommen. Die Behandlung der Waffen, der gemuſterten Gewänder, des Sammets, Pelzwerks, Faltenwurfs und des Erdreichs im Vorgrunde hat gleichfalls niederländiſchen Charakter; einige Pferdeköpfe ähneln denen im Zuge der Ritter und Richter auf der eyckiſchen Anbetung

des Lamms. Die Färbung im Ganzen iſt hell und klar, doch nicht ohne Kraft und Tiefe der Localtöne; die Carnation erinnert, bedeutend ausgebildeter und feiner jedoch, an Jarenus. Namentlich ſind in der Luftperſpective Fortſchritte gethan, ſo daß die Figuren gefügiger auseinander gehn, und beſonders die Landſchaft mit gehöriger Abtönung in die Ferne zurücktritt. Der Auftrag iſt dünn, verreibend und ſpiegelglatt.

In älterer Zeit war dies Altarblatt lange in Cöln, dann ſtand es verſtäubt und geborſten in einer Dorfkirche in der Nähe von Achen, und iſt erſt von dort her an den jetzigen Eigenthümer verkauft worden. Die Flügel, innen und außen bemalt, gehörten der Lyversbergſchen Sammlung an, bei deren Vertheilung ſie neuerdings ſollen nach Frankfurt gekommen ſein. Eine dieſer Tafeln zeigt in der unteren Ecke rechts, muthmaßlich als Monogramm, ein A. Derſelbe Buchſtabe findet ſich auf Fähnchen im Hintergrunde des Mittelbildes.

C. Der Unterſchied beider Schulen, der cölniſchen und weſtphäliſchen, erhält ſeine mittlere Ausgleichung drittens in den Meiſtern zu Calcar.

Im Herzogthum Cleve walten nicht dieſelben Zuſtände und Verhältniſſe vor, aus denen in Cöln und Weſtphalen die Malerei hervorgeht. Weder der Landesherr iſt Biſchof, noch die Stadt den Herzogsrechten des Erzbiſchofs untergeben. Das Regiment bleibt weltlich, obſchon mit dem geiſtlichen Fürſten vielfach in feindlicher naher Berührung. Doch ſcheint die Nationalität nicht ſpezifiſch und kräftig genug, um ſich zu einer ſchlechthin eigenen Richtung auszubilden. Es kommt nur zu einer Vereinigung desjenigen Typus, der in den Nachbarländern gleichzeitig herrſchend iſt.

Die nächſte Einwirkung mag wohl von Cöln ausgegangen ſein; den ſpätern weſtphäliſchen Einfluß erklärt die enge Verbindung mit Soeſt, den flandriſchen der gleiche Boden einer weltlichen Landeshoheit.

Ein ſo mannichfaltiges Aufnehmen aber kann nur durch leichte Aneignung und immer doch eigenthümliches Verwenden

zu günſtigen Reſultaten führen. Beides iſt den Meiſtern von Calcar nicht abzuſprechen.

Von den Cölnern behalten ſie die verſtändliche Seelenklarheit des Ausdrucks, und in Farbe die Milde und Anmuth; der weſtphälichen Schule ſtehn ſie in Vorliebe für cycliſche Darſtellung nahe, deren Hauptmomente ſie auf kleinern Tafeln vereinzeln, oder auf dem Mittelbilde zuſammenhäufen. Doch giebt die Paſſion weniger den wiederkehrenden Gegenſtand ab. Kann ſie nicht ausbleiben, ſo ſtellen ſich die Kriegsknechte, in cölniſcher Weiſe, den frommen Geſtalten in extremer Häßlichkeit gegenüber. Auf die Nachbildung des Wirklichen iſt, nach flandriſcher Art, gleichfalls ein großes Gewicht gelegt, wenn auch mit geringerer Strenge der Form und Kraft des Ausdrucks.

Alle dieſe Richtungen, ſcheint es, gehen hier bereits getrennter auseinander. Der flandriſche Typus, wenn auch nicht überhaupt früher, macht ſich doch anfangs ſchon in höherem Grade geltend als in Weſtphalen. Nach dieſer Seite wird vornehmlich das Gebiet angebaut, das in dieſer Epoche weder der cölniſchen, noch der weſtphäliſchen Schule zuſagt, die landſchaftliche Umgebung, naturgetreu und empfindungsvoll, mit Architectur mannichfach ausgeſchmückt, in beſſerer Perſpektive und feinerem Lüften. Doch bald genug läßt auch hierin die cycliſche Strenge nach. Statt ihrer mehr und mehr legen die beſten Meiſter ſich auf die Ausbildung jenes beſeelenden Colorits, jener zarteren Weiche, welche hier dem ſogenannten Schorel noch ſichtlicher zuführt, als ſelbſt in Cöln.

In dieſer Rückſicht möchte ich, wenn es bei der unſichern Chronologie der wenigen Ueberreſte nicht zu weit gehn hieße, drei Stufen unterſcheiden.

Die erſte wird durch die flandriſche Einwirkung nachhaltig zu Ernſt und Gediegenheit aufgefordert.

Die zweite bringt die fremden und nationalen Grundelemente am freiſten in Einklang, während die dritte dieſelben ſich wieder ſondern läßt, und nun entweder verſchlechterten flan-

driſchen Vorbildern folgt, oder ihr ſpecielles Verdienſt ausſchließlicher nur in der Färbung ſucht. —

1. Schon das älteſte Bild in der Kirche zu Calcar, in einer Nebencapelle links vom Chor, behandelt den Tod der Maria mit einzelnen Motiven, welche von ſpäteren Tafeln der Schule auf jene berühmten Gemälde zu Cöln und München ſcheinen übergegangen zu ſein. Denn in dem älteren Bilde iſt noch der Ausdruck faſt bis zur Starrheit herbe und ſtreng.

In derſelben Kirche, rechts vom Chor, ſind mir auf der Predelle einer größeren Tafel die Köpfe von ſechs Heiligen, Chriſtus in der Mitte, durch die eyckiſche Gediegenheit des Ausdrucks und der Malweiſe aufgefallen.

Ein drittes bereits in jeder Beziehung vorgeſchrittenes Werk hängt in dem linken Kreuzflügel der Pfarrkirche zu Danzig. Profeſſor **Hirſch**, dem ich die Anſicht mittheilte, dieß Altarblatt müſſe von einem Meiſter aus Calcar herſtammen, befeſtigte meine Ueberzeugung noch durch die Nachricht, daß die Familie, welche das Bild geſtiftet, in der That aus Calcar nach Danzig gezogen ſei. Die frühſte Erwähnung jedoch reiche nicht tiefer als bis zum Anfange des ſechszehnten Jahrhunders. So ſpät iſt die Entſtehungszeit des Bildes ſelbſt ſchwerlich heraufzurücken; ich würde es etwa zwiſchen 1470—90 ſetzen.

Was ſich am deutlichſten ſichtbar macht, iſt in wenigen Figuren weſtphäliſcher Einfluß, des Jarenus z. B., in anderen ſowie in Behandlung der Felſen flandriſcher, beſonders Rogier's van Brügge; in Ernſt und Kraft des Colorits überhaupt Einwirkungen Johann's von Eyck; daneben läuft ohne merklichen Gegenſatz Einheimiſches her, namentlich in Mädchen- und Frauenköpfen, in Kriegsknechten, Trachten, Architectur und landſchaftlicher Umgebung.

Die Haupttafel, ohngefähr zwei und einen halben Fuß breit und drittehalb hoch, theilt ſich durch dünne Pfeiler in drei ſchmale Felder. Auf dem mittleren, leider bis zur Untermalung verputzt, Chriſtus mit der Samariterin, im Hintergrunde der Landſchaft die Taufe; davon links die Verſuchungen des Heilands,

ein ſelten vorkommender Gegenſtand; der Satanas mit Geierfüßen, in langem rothen Mantel; rechts Chriſtus im Tempel lehrend.

Im Hintergrunde des linken inneren Flügels treibt Chriſtus ſodann die Wechsler aus; der Vorgrund zeigt den Einzug in Jeruſalem; über dem Thor, wie auf der großen Kreuzigung des Jovenus, der Reichsadler; neben der Stadt ein Weiher mit Schwänen.

Auf dem rechten Flügel in reicher Landſchaft vorn der Kindermord; oben in kleinern Figürchen die Flucht nach Aegypten.

Gediegner noch ſind die äußeren Tafeln.

Die linke, wiederum getheilt, giebt in architectoniſchen Räumen das Abendmahl und die Geißlung, in Landſchaft Chriſtus am Oelberge und die Kreuzführung mit der Veronica. Die rechte den Verrath, Pilatus, der die Hände wäſcht, die Kreuzigung und Grablegung.

Die Intentionen im ganzen Bilde ſind einfach, von ſtrenger Frömmigkeit des Ausdrucks, und dadurch den Eyck's näher als ſpätere Gemälde der Schule. Auch die Carnation hat die eyckiſchen braunen Schatten, doch geht ſie im Licht eintönig ins Röthliche; der Zeichnung und Modellirung fehlt es nicht an Fleiß, doch an Gründlichkeit. Die Formen ſind im Ganzen gedrungen, in dem nackten Chriſtus am Kreuz und im Grabe jedoch ſteif und geſtreckter, die Motive naiv, hin und wieder dem wirklichen Leben entnommen, doch wie der Faltenwurf mehr angelernt als ſelber gefunden und durchgebildet, weshalb heftigere Bewegungen ungelenk bleiben. Dagegen ordnen ſich die einzelnen Scenen, mit jedesmal ſparſam vertheilten Figuren, nicht ohne Geſchicklichkeit. Das Hauptverdienſt aber beſchränkt ſich auf den regen Sinn für landſchaftliche Natur und den durchgängig männlichen Ernſt der Auffaſſung.

2. Das vorzüglichſte Bild der Schule, der Zeit nach wohl um ein Jahrzehnt ſpäter, ſchmückt den Hochaltar der Kirche zu Calcar. Es beſteht aus zwei großen Flügeln, welche die figurenreiche Darſtellung der Kreuzigung, kunſtvoll aus Holz ge-

ſchnitzt, zuſchließen; innen und außen mit je vier Tafeln, drei Fuß hoch und um einen halben breiter. Für einen letzten Aufſatz des Schreins kommen hiezu noch zwei kleine Tafeln, ein Viertheil ſo groß als die Hauptflügel.

Dieſe oberen haben innen das Opfer Iſaac's und die eherne Schlange, außen die Verkündigung und Geburt zum Gegenſtande; die untern außen rechts die Beſchneidung und Taufe, die Anbetung und Auferſtehung; links die Darbringung und die Samariterin am Brunnen, Chriſtus im Tempel lehrend und die Auferweckung des Lazarus. Innen folgen dann rechts der Verrath, ein Ecce homo, die Dornenkrönung und Pilatus; links machen den Schluß die Verklärung und Himmelfahrt, die Ausgießung des heiligen Geiſtes und der Tod der Maria. —

In Colorit, Modellirung und Technik ragt gleich beim erſten Blick ein Bemühen um klares Schildern der innern Seele in einem Grade hervor, der es kaum zweifelhaft läßt, der ſogenannte Schoreel, oder der Lehrer deſſelben, habe dies Bild vor Augen gehabt. Die Aehnlichkeiten, außer der Durchſichtigkeit und dem Schmelze der Carnation, erſtrecken ſich auf beſtimmte Phyſiognomieen, Bewegungen und ſonſtige Motive. Die Samariterin am Brunnen z. B. gleicht in Stellung der heiligen Chriſtine, in den Zügen der Gudula auf dem Tod der Maria zu München. Doch iſt das Altarblatt zu Calcar noch um vieles einfacher, kerniger, in der Compoſition weniger abſichtlich und berechnet, im Ausdruck tiefer, in den Landſchaften bei milder Phantaſie empfindungsreicher, und im Colorit zwar minder fein, in der Charakteriſtik aber beſtimmter und feſter.

In allen dieſen Abweichungen erſcheint es durchweg der eykiſchen Schule zugekehrt. Vorzüglich wieder dem Rogier van Brügge, deſſen Compoſitionsart auch dieſer Meiſter häufig mit dem Ausdruck jener ſtummen Sammlung vor wunderbar Heiligem feſthält. Doch waltet eine unſchuldige Lieblichkeit vor, und das Nachgebildete und Eigne iſt gut in Fluß gebracht. Nur in dem Verrath, der Dornenkrönung und dem Ecce homo erſcheint die Häßlichkeit bis zur Carricatur und Verzerrung ge-

trieben. Auch bleiben in einigen Bildchen die ſchwarzen Umriſſe ſichtbar.

Die Ausführung bezweckt überhaupt bei wohlgelungner Wirkung kein großes Detail. Das Roth und Blau ſind tief in Farbe, das Grün iſt ſaftig; Gelb nur ſelten gebraucht. Die Landſchaft und Architektur treten in gehöriger Abtönung zurück.

Unter den einzelnen Bildchen gehören in Gruppirung und Ausdruck die Auferweckung des Lazarus und die Samariterin zu den vortrefflichſten. In dem letzteren beſonders erinnert Chriſtus in violett grauem Gewande, in Geſtalt und Zügen noch einmal an den Chriſtus in dem Verrath des Judas zu München. Nur iſt er im Ausdruck um vieles ſanfter. — In der Auferſtehung ſchwebt der Heiland in weißem Leichenkleide, rings von Goldſtrahlen umgeben, empor, als habe der Maler im Sinne gehabt, ſoviel er vermöchte Geiſt und Seele ohne Körper und Leib zu veranſchaulichen. Auch im Tod der Maria wird die Jungfrau ſterbend noch einmal jung und ihr Antlitz verklärt ſich.

3. Von gleichem, faſt höherem Werth nach einer Seite, nach allen andern jedoch als Verfall ſchon des ähnlichen Typus anzuſehn, iſt ein kleines Altarblatt im Berliner Muſeum. (Abtheil. II. Klaſſe I. Nr. 86.) Die Mitteltafel ſtellt die Abnahme vom Kreuze, der Hauptgruppe nach in concentrirter Compoſition dar. Im Mittel- und Hintergrunde ſind rechts der Einzug Chriſti, links die drei Marieen, die Auferſtehung und Höllenfahrt beigefügt. Die Flügel geben die Anbetung der Hirten und Könige; naiv und einfach behandelt, mit Zügen jedoch des gewöhnlichſten Lebens, deren Unbefangenheit nur beweiſt, wie weit die eyckiſche Kunſt, das Häusliche und Nächſte ganz in poetiſch religiöſem Sinne zu weihen verloren iſt.

Ueberhaupt fehlt es den männlichen Geſtalten durchweg an Individualität, Würde und Kraft, den weiblichen an Adel, wenn auch nicht an Freundlichkeit, ſo daß ſie beſſer gelingen.

Geberden und Stellungen, der Hände beſonders, ſind häufig voll Leben; Gewandung und Faltenwurf meiſt geſchickt und frei, ohne Steifheit und Härte, und die Landſchaften ſo poetiſch

aufgefaßt, ſo lieblich und reich, daß ſie kaum hinter den beſſren der eyckiſchen Schule zurückſtehn. Der ſchönſte Vorzug aber beruht auf dem wohlthätig milden und klaren Colorit. Eine glückliche Farbenconception iſt ohne jeden Mißgriff mit großer Liebe und Handgeſchick durchgeführt, in flüchtigem und dünnem Auftrage. Ketten, Stickereien, Gefäße ſind noch mit wirklichem Golde gemalt, die Heiligenſcheine haben eingepreßte Verzierungen.

Ein zweites Bild der Berliner Sammlung, das wahrſcheinlich der Schule von Calcar angehört, wiederum ein Tod der Maria, theilt die gleichen Vorzüge nicht. (Abth. II. Kl. I. Nr. 70.) In Gewandung, Local und techniſcher Behandlung ganz den ſpäteren eyckiſchen Schülern nachgebildet, ſchließt es ſich in der Anordnung den ähnlichen Darſtellungen innerhalb der eigenen Schule ohne ſelbſtſtändiſches Verdienſt an. Die Charaktere ſind mannichfach, doch von geringer Tiefe; einige Portrait, aber in nüchterner Auffaſſung nach der gemeinen Natur copirt, und im Ausdruck gezwungen.

In derſelben Gallerie ſteht endlich ein drittes Bild (Abth. II. Kl. I. Nr. 44.) verſchiedene Vorgänge aus dem Leben eines Heiligen dar, deſſen Name und Schickſale bisher unermittelt geblieben ſind. Im Vorgrunde ſtürzen fünf Reiſige, wie von plötzlichem Entſetzen ergriffen, in Verzweiflung zu Boden, auf die Kniee, verhüllen das Haupt oder ſuchen zu entweichen; ein Jüngling auf weißem Roß ſprengt mitten hindurch, das Haupt halb zurückgewendet; die Hand herbeiwinkend, flehend erhoben. Im Mittelgrunde in einer offenen Halle wird ein Biſchof zum Pabſt gekrönt; rechts ſchläft er im Betſtuhl, im Traume naht ihm ein Engel, links reicht ihm Petrus den Schlüſſel. Eine naturgetreue freundliche Landſchaft mit grünen Hügeln und blauen Bergen ſchließt die einfache Compoſition.

Die vordere Gruppe iſt in äußerſter Bewegung, lebendig und frei; die hintere durchaus ruhig. Dem Ausdruck aber fehlt es in beiden, nach Art der verderbten eyckiſchen Schule, an innerer Tiefe, und die ganze Behandlung zeigt mehr aus-

wendige Sicherheit, als Begeiſterung und Liebe. Es iſt ein Bild, das innerhalb der Schule von Calcar erklärlich macht, wie von hier ab die beſſeren Meiſter ſich den Italienern zuwenden konnten.

Nur aus der Reihe dieſer ſpätern Gruppe, die nicht mehr in unſre jetzige Epoche fällt, hat ſich ein berühmter Name erhalten, der des Johann von Calcar. Van Mander rühmt ihn als den ausgezeichnetſten, „om Italien den Mondt te stoppen“ und beklagt es, von ſolch einem Meiſter ſo wenig Beſcheid zu haben.

Gegen das Ende des fünfzehnten Jahrhunderts oder im Anfange des ſechszehnten in Calcar geboren, ſcheint er Italien bereits als jüngerer Mann beſucht und zum dauernden Aufenthalte erwählt zu haben. In Venedig trieb er ſchon um das Jahr 1536 mit einem Mädchen aus Dortrecht ſein Weſen, der Tochter eines Mörders. (Van Mander, Leben des Marten Hemskerk. Fol. 164. b.) Dort ſchloß er ſich zugleich in der Malweiſe ſo eng dem Titian an, daß Vaſari, als er ihn ſpäter in Neapel perſönlich hatte kennen lernen, bezeugte, ſeine Werke könnte man nicht für niederländiſch anſehen, und Goltzius ſowie andere Maler ſie für Bilder von Titian's Pinſel hielten. (Van Mander. Fol. 139. b. u. 140.) Ungegründet jedoch iſt van Mander's Nachricht, daß Johann von Calcar die Portraite für die Biographien des Vaſari in Holz geſchnitzt habe. Er zeichnete nur die fälſchlich dem Titian zugeſchriebenen Figuren für das anatomiſche Werk des Vaſalius, der ihn Johannes Stephan von Calcar nennt. (Fiorillo, kl. Schriften I. p. 105, Geſch. d. Mal. in Italien. II. p. 82.) Daß die Geburt Chriſti, welche Rubens beſeſſen, und Sandrart ſpäter an Kaiſer Ferdinand verkauft hat, ſich noch jetzt, wie Fiorillo (Geſch. d. Mal. in Deutſchl. II. p. 464.) vermuthet, in der Belvederegallerie zu Wien befinde, iſt nicht glaublich. Der neueſte Catalog erwähnt das Bild nicht. Ueberhaupt iſt mir kein dokumentirtes Gemälde Johann's vor Augen gekommen. Er ſtarb, wie van Mander ſagt, noch jung, doch reif in der Kunſt, zu Neapel, ohngefähr um das Jahr 1546.

Drei und dreißigste Vorlesung.

II. Das neue Local für einen zweiten Kreis, umfaßt hauptsächlich die schwäbischen Städte.

1. Die Alemannen, die sich der römischen Macht bis zum Sturze derselben immer von Neuem widersetzt hatten, waren in ihren Kämpfen gegen die Franken weniger glücklich. Auch sie wurden dem fränkischen Reiche einverleibt. Am Oberrhein, an den Ufern des Bodensees, wie im Schwarzwalde und der Donauebene erheben sich nun Burgen, Kirchen und Klöster, oder die älteren Meierhöfe und Pfalzen erweitern sich.

Nach Auflösung der fränkischen Herrschaft vereinigt Burghard der Erste die schwäbischen Gaue zu einem selbstständigen Herzogthume, das jedoch schon von König Heinrich I. ab fast zwei Jahrhunderte hindurch als Reichslehen, je nach den Umständen oder der Gunst der Kaiser, bald an Welfen kommt, bald an Zähringer, bald an andere Häuser.

In dieser Epoche entstehen aus den bisherigen Villen, an Orten besonders, für Handel und Verkehr wohlgelegen oder durch königliche Pallästе und Hoflager ausgezeichnet, allmählig Städte.

Ulm hatte, der Chronik nach, eine Kirche schon im sechsten Jahrhundert. Seit den Carolingern war es ein palatium

regium, das aber bis zum Anfang des eilften Jahrhunderts nur wenig gedieh. Erſt von 1027 an wird die nunmehr durch Mauern geſchützte Stadt eine Zufluchtsſtätte für gedrängte Freie, die gleich den bereits anſäßigen Lehnsleuten zunächſt nutzbares, dann freies Eigenthum erwerben. So bildet ſich eine Gemeinde von Grundbeſitzern; Dörfer dehnen das Landgebiet aus, Vorſtädte die Stadt, und ſelbſt für die hörigen Handwerker vervielfältigen ſich bei Krieg und Verkehr die Gewerbe und der Verdienſt.

Augsburg am Lech dagegen war, als Augusta Vindelicorum, ſchon im erſten Jahrhundert eine ihres Handels wegen berühmte römiſche Pflanzſtadt. Auch das Chriſtenthum fand hier durch die Bekehrung der Heiligen Afra Eingang und verbreitete ſich weiter zur Zeit Conſtantin's. Wie lange die römiſche Municipalverfaſſung ſich während der fränkiſchen Herrſchaft erhielt, läßt ſich nicht ermitteln. Ihr theilweiſes Fortbeſtehn iſt jedoch glaublich. (v. Lancizolle, Grundz. d. Geſch. d. deutſch. Städtew. p. 11.) Die Wahl des erſten Biſchofs fällt in den Anfang, die Erwerbung von kirchlichem Grundbeſitz in die Mitte des 7ten Jahrhunderts. Als nun im 9ten das Bisthum Neuburg mit dem Augsburgiſchen vereinigt wird, fehlt es bei den Uebergriffen der Biſchhöfe nicht an vielfachen Händeln. König Conrad nimmt deshalb die Stadt 1039 ausdrücklich in ſeinen Schutz, und achtzehn Jahr ſpäter giebt ihr Heinrich der Vierte den Grafen von Schwabeck zum Schirmvogt, ohne daß dadurch die Streitigkeiten beigelegt werden. Denn bald darauf muß Heinrich ſelbſt oder ſein Sohn verordnen, wie weit die biſchhöflichen Gerechtſame ſich in der Stadt erſtrecken und was der Land- und Stadtvogtei an Recht und Gerichtsbarkeit zuſtehn ſolle. (Paul v. Stetten. Geſch. d. Reichsfreien Stadt Augspurg. I. p. 49. u. 53.) —

Von ganz verſchiedener Art ſind die frühern Verhältniſſe Nördlingen's. In dem eigentlichen alten Riesgau gelegen, kann es erſt unter fränkiſcher Herrſchaft gegründet ſein. Von römiſchen Heerſtraßen, von Reſten alter Bauwerke und ausgegrabenen

Denkmälern zeigen ſich keine Spuren. In einer Urkunde von 898 erſcheint es jedoch bereits als ein königliches Tafelgut mit zweien Kirchen und nicht unbeträchtlichem Territorium.

2. Eine eigentliche Municipalverfaſſung beginnt ſich in den ſchwäbiſchen Städten erſt von der Mitte des dreizehnten Jahrhunderts ab langſam zu entwickeln.

Das nunmehr erbliche Herzogthum verbleibt in den Händen der Hohenſtaufen. Die Welfen ſind im Erlöſchen, die Zähringer wieder unterworfen, die Zollern meiſtentheils den Staufen getreu, und ſelbſt die Hochſtifte, Klöſter und Bisthümer erkennen zum Theil wieder das herzogliche Schirmrecht an.

Mehr noch ſtehen die jüngeren Geſchlechter zu dem Kaiſerhauſe, dem auch die güterloſen Ritter durch die Züge nach dem Orient und Italien Ruhm und Auszeichnung verdanken. Den Städten zeigt ſich beſonders Friedrich der Erſte geneigt. Zu Conſtanz und Augsburg hält er die Reichstage, Gmünd in der Nähe der Stammgüter, Eßlingen abwärts am Neckar, Heilbron in der reichen Ebene deſſelben Fluſſes wachſen und gedeihn, und überall mehr oder minder regen ſich, ſeit Italien den Deutſchen offen ſteht, Handel und Wandel. (Pfiſter, Geſch. v. Schwaben. B. II. Abth. 2. p. 232—50.)

Das älteſte Stadtrecht bildet ſich in Eßlingen aus, und wird ſpäter auf Ulm übertragen. Die Reichs- und Schirmvogtei kommt in Ulm dem Herzog zu, unter deſſen Stellvertreter zwölf Mitglieder der Geſchlechter mit erblichem Recht als Schöffen zu Gericht ſitzen. Der Stadtrath als integrirende Verwaltungsbehörde nimmt zunächſt nur eine untergeordnete Stellung ein. Doch ſucht er ſich allmählig mit einem ſelbſterwählten Bürgermeiſter von dem Stadtgericht loszulöſen, und als nun im dreizehnten Jahrhundert die Handwerker der Hörigkeit entwachſen, thut Ulm es in Selbſtberathung und Geſetzgebung allen andern ſüddeutſchen Städten voran. (Jäger. l. c. 87—136.)

Augsburg geht den ähnlichen Weg zu dem gleichen Ziele. Dieſem Ort namentlich wendet Friedrich Barbaroſſa manche Begünſtigung zu. Er weiſt den Biſchof Conrad, der ſich die Stadt

zu unterwerfen versucht, in seine Schranken zurück, (Braun, Gesch. der Bischöfe v. Augsb. Bd. II. p. 129), so daß die Augsburger nun auch treu zu den folgenden Kaisern halten. Das Stadtgericht und den Rath bilden außer den königlichen Beamten zwölf Mitglieder der Geschlechter unter zwei Stadtpflegern; im Ganzen, wie es scheint, ohne Störung durch erneuerte Anmaßungen von Seiten der Geistlichkeit.

Nördlingen, das schon in dieser Epoche reichsunmittelbar ist, scheint hinter Augsburg und Ulm zurück zu bleiben. Nach dem Welfischen Kriege erhält es zwar eine Reichsmesse und Münze, um 1238 aber brennt es gänzlich nieder, und der einträgliche Handel wird, zum Schaden der übrigen Bevölkerung, ausschließlich fast von Juden betrieben. Bis zum Ende des dreizehnten Jahrhunderts gehört die Stadt zur Landvogtei von Nürnberg. Doch setzen die Könige ihr häufig eigene Schirmvögte, mit welchen die Geschlechter, die das Regiment führen, immer von Neuem in Streit gerathen.

Ueberhaupt hat diese ganze Epoche hindurch die königliche und herzogliche Macht noch durchweg das Uebergewicht, und verwendet namentlich unter Friedrich dem Ersten alle Kräfte für die befestigte Einheit der königlichen Gewalt und die dauernde Verbindung Deutschlands und Italiens.

3. Mit dem Sturze der Hohenstaufen ändern sich alle Verhältnisse. Schwaben, als männliches Lehn an das Reich zurückgefallen, löst sich als Herzogthum vollständig auf. Die Grafen und Bischöfe stehen wie die alten königlichen Städte von jetzt an unmittelbar unter Reichsvögten, deren Ansehn jedoch theils von den größern Grundherren von Hause aus nicht geachtet, theils von den freien Städten nach allen Seiten geschmälert wird. (Pfister, Gesch. v. Schw. II. Buch. 2. Abth. p. 79.)

Denn gerade diese Epoche, in welcher das Reich, erst durch Wahlparteien, dann durch Bündnisse der Stände gegeneinander oder vereint gegen Papst und Kaiser, die Kraft des Zusammenhalts zeitweise ganz verliert, benutzen die schwäbischen Städte, um sich in Verfassung und Vorrechten selbstständig hinzustellen.

In Ulm ist schon gegen Ende des dreizehnten Jahrhunderts bei dem königlichen Vogt nur noch die Ausübung des Blutbanns. Die Kammergüter sind längst zersplittert, die meisten Verwaltungsrechte verschwunden. Zwölf Schöffen bilden wie bisher das Stadtgericht, zwölf erbliche Rathmannen mit einem Bürgermeister die gesonderte Verwaltungsbehörde. Bald wird der Rath auch durch eine Bank der Zünfte erweitert, obschon deren Einfluß anfangs gering bleibt. (Jäger. p. 137 — 216.)

Das ähnliche Stadtrecht geht im Beginn des vierzehnten Jahrhunderts auf Memmingen, Dinkelsbühl, Saulgau und Biberach über.

Von jetzt an wirkt weder die Anwesenheit der Kaiser noch die königliche Macht überhaupt auf die Fortbildung wesentlich ein. Die allgemeineren politischen Verhältnisse geben den nähern Anstoß.

In Ulm vor allem die zwischen Ludwig dem Baiern und Friedrich von Oestreich schwankende Königswahl. Fast alle Geschlechter stellen sich, wie sie's schon früher bis zum Verrath der städtischen Freiheit gethan, auf die österreichische, die Zünfte mit wenigen Patriciern auf die bairische Seite. Dieser Zwiespalt zieht jahrelange Unruhen, als letztes Resultat aber um die Mitte des vierzehnten Jahrhunderts den Sieg der Zünfte nach sich.

Neben dem kleinen jetzt wählbaren Rath, der aus siebenzehn Zunftmeistern und fünfzehn Patriciern besteht, haben in dem neuerrichteten größeren die Zünfte dreißig, die Geschlechter zehn Stimmen. Doch wird, statt nach einfacher Majorität, nach der Mehrheit aus jeder Classe entschieden.

Von diesem doppelten Rath geht die Gesetzgebung gemeinsam aus; die Verwaltung gebührt dem kleineren, die Controlle dem großen, und beiden steht der Bürgermeister vor, auf ein Jahr aus den Patriciern erwählt.

Gegen Ende des vierzehnten Jahrhunderts sind nun auch alle Hoheitsrechte des Königs gänzlich erloschen, und es bedarf nur noch einer Erweitrung des Stadtgebiets, um Ulm in Einfluß und Trotz, als Leiter des Städtebundes, als Schiedsrichter

in den Eidgenossenkriegen und Theilnahme an den Concilien auf eine Stufe der Macht zu stellen, die kaum andere süddeutsche Städte erreicht haben. (Jäger. 217—294.)

In Augsburg beginnt diese Epoche mit schweren Kämpfen gegen den hartnäckigen, listigen Bischof Hartmann. Wie andere geistliche Herrn in Schwaben und Elsaß, trachtet er nach Vergrößerung seiner Gewalt, und nimmt die Schutzvogtei für sich in Anspruch. Doch kann er sich letztlich nicht halten, und Augsburg erlangt volle Reichsfreiheit.

Das zünftige Regiment beginnt hier nach einzelnen früher mißglückten Versuchen im Jahr 1368. In Folge geheimer Berathung rotten sich die Gewerke gewaffnet zusammen, umstellen das Stadthaus und zwingen den versammelten Rath, ihre Herrschaft anzuerkennen. Die ehrbaren Herrn fügen sich klüglich und nehmen sogleich zwölf zünftige Bürger in ihre Versammlung auf, um eine neue Verfassung mit Ruhe besprechen zu können. Durch diese Mäßigung erhalten sie mehr als zu hoffen stand; im engeren Rath, ohne Erblichkeit zwar, noch fünfzehn Stellen gegen neunundzwanzig zünftige; für den weiteren werden je zwölf Mitglieder aus jeder der siebenzehn Zünfte gewählt, und zwei Bürgermeister, aus den Geschlechtern der Eine, der Andere aus den Gewerken, verwalten die gesammten Angelegenheiten der Stadt. (Paul v. Stetten. p. 113—117.)

Nördlingen seinerseits bewahrt die aristokratische Verfassung fast um ein Jahrhundert länger. Auch die unmittelbaren Hoheitsrechte auf das Stadtgericht, den Betrieb der Münze und Zölle bleiben dauernder aufrecht. Der Handel wird für die Bürger erst einträglich, nachdem sie die Juden, durch zwiefache Verfolgung 1290 und 1393, unterdrückt und vertrieben haben. Bei steigender Thätigkeit und Organisation der Zünfte nun geht es ohne die gewöhnlichen Reibungen auch hier nicht ab, und wenn gleich die Gewerbe nicht zu offener Gewaltthat hervortreten, verordnet doch Kaiser Friedrich bei seiner Anwesenheit in Nördlingen 1485 eine Umänderung der Verfassung. Der bisherige Rath wird durch zwölf Zunftmeister erweitert, und die

Dauer der Sitzen auf zwei Jahre eingeschränkt. Doch weder über die Zahl der Mitglieder, noch über den Umstand, ob neben dem kleinen Rath ein großer schon früher bestanden habe, oder jetzt erst hinzugefügt sei, scheinen die Nachrichten übereinzustimmen. (Jäger. p. 243. Scherzerlin, kl. hist. Schriften, p. 371 und 417. Löhr. gründl. Bericht x. Nördl. 1738 p. 9 und Anhang Urk. No. IX.)

Den Handelsverkehr beleben in diesen freien schwäbischen Städten frühe schon Jahrmärkte und Messen, spätere Zollfreiheiten erleichtern ihn, und durch die Verbindung mit Mailand, Venedig und Genua verbreitet er sich immer reichhaltiger. Außerdem gehn die Waaren über Cöln nach den Niederlanden, über Erfurt nach Bremen, Hamburg, Lübeck, östlich nach Böhmen, Mähren und Ungarn, und westlich über Basel nach Frankreich und Spanien. Augsburg und Ulm hauptsächlich thun sich in Verarbeitung von Metallen und Holz hervor; und mit Linnen und Seidenzeugen, feinen Gewürzen, Wein, Eisen und Salz wird der Verkehr immer beträchtlicher, und je höher die Unternehmungslust steigt, je häufiger bilden die Kaufleute nahe und fernere Städte Gesellschaften zu gemeinsamen Speculationen. (Hüllmann Städtewesen Bd. I. p. 378 — 409. Jäger. 686 — 718.)

Mit diesem Reichthum verlieren die Sitten ihre frühere Einfachheit. In Kleidern, Gelagen und Fastnachtsspielen herrscht ein übermäßiger Aufwand; Karten und Würfelspiel, Trinkstuben, laxerliche Frauenhäuser müssen immer von Neuem beschränkt oder verboten werden, und die Geistlichkeit thut es den Laien in jeder Art unzüchtiger Völlerei zuvor. (M. v. Stetten p. 142. Jäger 591 — 595.) Dafür aber tragen außer dem Handel die Kirchenversammlungen durch nahe Berührung mit fremden Völkern den Keim vielseitiger Bildung in sich. Die großen Erfindungen der Zeit werden trefflich genutzt; Augsburg macht den Vorgang im Kanonengießen und vervollkommnet, wie andere schwäbische Städte, die Buchdruckerkunst. Das vielfach zertheilte Grundeigenthum bleibt in Privathänden, der Fleiß in Viehzucht,

Gottfried und Hoffmann iſt ernſt und treu, die Liebe zur Heimath groß, die Volkseigenthümlichkeit ausgeprägt in abgeſchloſſenen Charakteren, doch voll Gemeinſinn, mehr von innerer Tiefe und Stille, als nach außen beredt, aber offen, geradezu, voll Humor, und von einer Phantaſie, die mit reicher Gabe für Kraft und Lieblichkeit einfach das Wirkliche ergreift, und Phantaſtiſches nur dann hinzumiſcht, wenn die Geſtalten der äußern Umgebung nicht mehr dem erfaßten Ausdruck genügen, und ihn doch ganz in ſich aufnehmen ſollen.

So geſellt ſich hier ſchon unter den Hohenſtaufen zu dem Getöſe der Waffen gleich ritterlich die deutſche Lyrik der Liebe und Frömmigkeit, wie die epiſche Verherrlichung der alten Sagen und Heldenzüge. Mit dem Emporkommen der Städte aber verknüpft die Kunſt ſich in Schwaben am liebſten mit dem Gewerk. Die Weber von Ulm, ſeit jeher in ſich gekehrt, befleißigen ſich in religiöſen Gedichten des Meiſtergeſangs; unter Steinmetzen, Schreinern, Metallgießern, Goldſchmieden ſtehen Künſtler auf, die Bauhütten verſammeln die Beſten ihrer Zeit, und in Augsburg, Nördlingen, Eßlingen, vor allem in Ulm ſteigen Kirchen empor, die im fünfzehnten Jahrhundert und früher zum Theil zu den reichſten Zierden deutſcher Architectur gehören.

Bei dieſer allgemeinen Regſamkeit gewinnt nun auch die Malerei ſowohl in Schwaben als in dem ſtammverwandten Elſaß ſeit der Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts einen erneuten Umſchwung; wie in Niederdeutſchland durch flandriſchen Einfluß, doch weder in ſo weiter Ausdehnung, noch in gleichem Grade. Die Meiſter in Colmar, Augsburg und Ulm nehmen zwar willig die Technik der Oelmalerei in ſich auf, und entziehen ſich auch in Charakteriſtik nicht ganz dem epiſchen Uebergewicht. Im Weſentlichen aber bilden ſie einen veränderten Typus aus, der von dem niederländiſchen wie von dem cölniſch-weſtphäliſchen abweicht. Nur Friedrich Herlen von Nördlingen folgt directer dem Vorgang der epiſchen Schule. Dies kann befremden. Kein anderes Land ſcheint für die Verbindung des frühern deutſchen Epos mit den epiſchen Vorzügen geeigneter als eben Schwa-

ben und Elſaß. Weder Colmar noch Ulm ſind Biſchofsſitze. Selbſt Augsburg, ehe hier die Malerei gedeiht, hat ſeine Reichsunmittelbarkeit durchgeſetzt. Der gleiche Handelsreichthum belebt die Städte, und ſchlagen die Brügger und Genter ſich mit ihren Grafen und Herrn oder mit Nachbarſtädten umher, ſo beſtehn die Oberdeutſchen in ihrem Städtekriege und ſonſtigen Fehden die ähnlichen Drangſale. Dennoch giebt dieſe Verwandtſchaft nur den genügenden Grund für unabhängige Produktionen. In Weſtphalen und Cöln ſchließen ſich die beſten Meiſter dieſer Epoche den Niederländern enger an, weil die Aufgaben, um welche es in dem jetzigen Abſchnitte zu thun iſt, ſich nicht ohne fremde Nachhülfe durch die bisherige Auffaſſungsweiſe erfüllen laſſen. Die Oberdeutſchen dagegen hätten ſchon früher eine der flandriſchen verwandte Richtung entwickeln können, wenn ihre Gabe zur Malerei mächtiger und umfangreicher geweſen wäre. Jetzt aber ſind ſie in dieſer Kunſt ſo weit gediehn, daß ſie von Außen nur noch eines Anſtoßes bedürfen, um auch in Geſtalten und Farben ihr volksthümliches Leben, religiöſes und weltliches, ſelbſtſtändig ſchildern zu können. Die Aehnlichkeit der äußern Verhältniſſe bringt deshalb hier nur die eben ſo wichtigen Unterſchiede des niederländiſchen und oberdeutſchen Charakters zum Vorſchein. Dieſe Abweichungen will ich gleich anfangs bemerklich machen.

Die flandriſchen Städte bleiben nicht ganz von dem Einfluß ihrer romaniſchen Nachbarn frei. Kampf iſt im Politiſchen ihr eigentliches Element, und die Vermittelung kommt mehr in Form nothwendiger Unterwerfung der einen oder der andern Seite, als durch jene Einigung zu Stande, zu welcher beide freier zuſammengehn, weil die Harmonie urſprünglich in ihnen liegt. Zugleich iſt, bei den Eyck's ſelber eine gewiſſe ritterliche Zierlichkeit und fürſtliche Vornehmheit in vielen Geſtalten kaum zu verkennen. Man merkt, daß Johann von Eyck Philipp dem Guten zur Seite ſtand. Der Hauptzug aber bleibt immer die religiöſe Ruhe und kirchlich-katholiſche Heiligung. Von dieſen

Werken auf gibt es keinen Uebergang zu proteſtantiſcher Glaubensweiſe.

Die ſchwäbiſchen Maler haben nun zwar den ähnlichen Gottesdienſt vor Augen, und ihren Geſtalten fehlt es nicht an der nöthigen Demuth und Ehrfurcht. Die ſacramentale Kirchlichkeit aber, jener Ausdruck geheimnißvollen Zwanges gleichſam verſchwindet aus ihren Bildern. Es iſt, als wären die Charaktere im Guten wie im Böſen ſelbſtgewiſſer und empfänden ſich theils in auffälliger Derbheit froher, theils in Sittigkeit und Liebe mit Gott vertrauter. Sie laſſen zwiſchen der katholiſchen Gegenwart und proteſtantiſchen Zukunft keine unüberſteigliche Kluft wahrnehmen. — Schon die frühen Lehren der Waldenſer und Arnold's von Breſcia wirken nach Schwaben herüber und erwecken nach Heinrich's von Gorvei Worten, (Fast. Corbeiensis Henr. Monachi; ap. Starenberg Monum. hist. I., 72 77.) nicht nur einen Eifer gegen die päbſtliche Macht, ſondern auch Verachtung der Kirchengebräuche, der heiligen Bilder und Reliquien. Dieſer Emancipation ſind die Hohenſtaufen nicht durchgängig abgeneigt, und während der Epoche ihrer Reichsunmittelbarkeit beweiſen die Stadtbürger noch mehr einen religiös freien Sinn, (Jäger. 224 — 225), den auch der Ausgang der Conſtanzer Kirchenverſammlung nicht ſchwächen kann. Wenn deßhalb der Zweck einer Reformation in Glauben und Sitten ebenſowenig zu Baſel durchgeſetzt wird, ſo ſuchen die oberdeutſchen Städte in ihrem Kreiſe von unten her zu thun, was von oben her nicht hatte gelingen wollen.

Mit dieſer Richtung verbindet ſich ſchon früh der Drang nach politiſcher Freiheit. (Jäger. p. 196.) Doch weder als unreifes Gelüſt noch als zügelloſes Begehren. Ein gediegener Sinn für ruhige Organiſation läßt es nur ſelten zu dauernden Streitigkeiten kommen. Die Geſchlechter büßen weder ihr Anſehn ein, noch ihre politiſche Macht. Mit der Freiheit iſt die Liebe für das Ständige verknüpft, und jedesmal, nachdem die Zünfte ihre zeitgemäße Stellung erlangt, beruht wie vorher das Verhältniß der Obrigkeit und Bürger in echtem Gemeinſinn auf

Ehrfurcht vor dem Geſetz, Selbſtregierung in allem Zuläſſigen und wechſelſeitigem Zutrauen. — Von weltlicher wie von religiöſer Geſinnung aus fällt hiedurch der cykliſche Grundzug fort. Statt ſeiner macht ſich der Ausdruck erneuter Milde und Freundlichkeit geltend, in welchem die ſchwäbiſchen Meiſter auch jetzt noch den frühern Niederdeutſchen zur Seite ſtehn.

Doch auch von dieſen unterſcheiden ſie ſich ſelbſt in der angegebenen Richtung. In Cöln, Münſter und ſonſtigen Biſchofsſitzen giebt der beſchränktere Kampf gegen den geiſtlichen Oberherrn, trotz allem Ausdruck von Straffheit, doch häufig nur den allgemeinen Anſchein fröhlichen Uebermuths und munterer Keckheit. In Schwaben betrifft die erweiterte Oppoſition die römiſche Kirchengewalt im Großen und Ganzen. Gerade von dem hohenſtaufiſchen Stammlande aus entwickelt ſich der hartnäckige Streit zwiſchen Pabſt und Kaiſer. Ergreift hier nun die Malerei beſtimmter portraitirende Formen, ſo verleiht ſie ihnen in Anmuth und Lieblichkeit doch ein in ſich tieferes Gemüth und in würdigen Charakteren wie in gemeinen und rohen den durchgebildeten Ausdruck von feſter Kraft.

Bei den Niederdeutſchen fällt überhaupt die frühere in ſich harmoniſche Sicherheit der Charaktere und die von der cykliſchen Schule entlehnte reichere Portraitwahrheit mehr auseinander. Die Meiſter des Elſaß und Schwabens vereinigen Beides ſchneller und ſelbſtſtändiger. Denn was ihrer Malerei von Hauſe aus in der vorigen Epoche die Verwandtſchaft mit Cöln und Weſtphalen gab, jener Ausdruck freier Offenheit in Anmuth und Würde, entſpringt bei ihnen nicht etwa nur aus der ähnlichen Oppoſition gegen die Geiſtlichkeit, ſondern umgekehrt eben ſo ſehr aus dem ungetrübteren Einklang jeder Stadt in ſich ſelbſt, der den Cölnern lange Zeit abgeht; und was die Niederdeutſchen ſich erſt durch flandriſchen Einfluß erwerben können, die reichere Particularität der Charaktere und Formen, das fließt den Oberdeutſchen aus derſelben Quelle heimiſcher Ausbildung zu, ſo daß zwiſchen dem einen und andern Element kein trennender Unterſchied übrig bleibt.

Nach allen diesen Seiten zeigt die oberdeutsche Kunst zugleich die nähere Vereinigung mit dem städtischen Handwerk. Vornehmlich mit der Goldschmiedekunst und dem Bücherdruck, wodurch sich neben der Oelmalerei das Formenschneiden in Holz und Graviren in Kupfer entwickeln. Colorirte Figuren der Heiligen in Holzschnitt, auf Blättern in Form von Briefen und gedruckte Spielkarten sind in den oberdeutschen Städten schon am Ende des vierzehnten Jahrhunderts ein nicht unbedeutender Handelsartikel. (Jäger. p. 585.)

Auf das eigentliche Malen jedoch wirkt diese Abzweigung hier noch bedeutend weniger ein als in der späteren Dürerischen Schule. Denn sie schreibt sich überhaupt nicht aus dem Mangel an Sinn für Farbe her, sondern aus reger Auffassung der charakteristischen Form, für welche der malerischen Hand nur die praktische Geschicklichkeit noch theilweise abgeht, so daß sie ihrem ursprünglichen Handwerk zufolge lieber nach Holz, Silber und Kupfer greift.

Vier und dreißigste Vorlesung.

Für die nähere Schilderung einzelner Werke bin ich in nicht geringer Verlegenheit. Aus eigener Anschauung kenne ich nur die kleinere Anzahl, und muß selbst für diese halb schon erloschne Erinnerungen auffrischen. Die Notizen aber, die sich in frühern und spätern Schriften finden, liefern für sichere Ergebnisse nur unzureichende Vorarbeiten. Dennoch bleibt mir nichts anderes übrig, als mich den neusten Vorgängern anzuschließen, ohne bestimmen zu können, ob sich nicht nach eigner Besichtigung Vieles ganz anders erweisen werde, als ich es jetzt zu geben vermag.

Als Gliederung lassen sich drei Hauptgruppen feststellen. In der ersten ist Martin Schongauer der Mittelpunkt; in der zweiten macht sich die directe Nachbildung der eyckischen Schule geltend; die dritte hat den älteren Holbein an ihrer Spitze.

A. Das Local für den ersten Kreis bilden hauptsächlich zwei Städte, Colmar und Ulm. Hier drängt sich das Tüchtigste und Beste in rascher Folge zusammen, theils auf Anstoß der eyckischen Schule, theils durch Verkehr mit Italien. Dem Inhalte nach sind die Gemälde von großer Mannichfaltigkeit, doch läßt sich derselbe durchgreifende Unterschied nicht verkennen, der

ſchon in Weſtphalen hervortritt. Auf der einen Seite ſtehen anmuthigere Scenen aus der Geſchichte Chriſti, in welchen die ſtille Frömmigkeit ihr heiliges Vorbild ſucht, die Verehrung der Jungfrau, die Geburt, die Anbetung der Hirten und ähnliche Situationen, auf der anderen die Empörung wider den Herrn, und beides endlich wiederholt und vereinigt ſich in Stoffen aus der Legendengeſchichte. Deshalb iſt denn auch die Compoſition bald einfach, bald reich an Geſtalten, und der Ausdruck geht von der Schilderung treuer Gemüthsart bis zu den letzten Extremen des Böſen fort, oder hebt jene Charakterſtärke hervor, die ihre Kraft aus dem Gefühl religiöſen und weltlichen Einklangs ſchöpft. Die Formen ſind naturwahr, ſo weit die eigene Anſchauung reicht, lieblich, wo es der Gegenſtand zuläßt, und wenn er es fordert, energiſch und feſt, im Häßlichen leicht übertrieben, zuweilen phantaſtiſch; in Stellungen hier von ſchönſter Ruhe, dort vielfach bewegt und durch wilde Affecte belebt, oder Beides wird für einander zu Contraſte verbunden. Die kräftige Färbung aber bleibt zu großem Theil, wenn auch nicht durchgängig, hell und licht. Die techniſche Ausführung deutet auf gründliche Genauigkeit.

Daß der Umſchwung auch hier aus dem Bedürfniß entſprungen ſei, zu reicherer Individualiſirung fortzuſchreiten, ergiebt ſich bereits aus zweien Tafeln, früher in der Kirche zu Allmendingen, jetzt in der Abelſchen Sammlung zu Stuttgart. Sie mögen der Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts angehören, und ſtehen auf Goldgrund unter gothiſchen Baldachinen, die eine S. Markus, Lucas und Paulus mit ihren Attributen, die andre die heilige Margaretha und Dorothea, ſowie den Evangeliſten Johannes dar. Die männlichen feſt modellirten Köpfe ſind voll Charakter und Leben, die weiblichen minder gelungen, die Thiere zum Theil ſogar arg verzeichnet; auch die Gewänder ſteif, doch mit Gefühl für Wahrheit. Das Colorit iſt hell, die Maltweiſe auf die Ferne berechnet. (C. Grüneiſen. Kunſtbl. 1840. No. 98. p. 413.)

Die näheren Spuren einer der flandriſchen verwandten Richtung (Kugler, Handb. d. Kunſtg. p. 754.) ſollen die Tafeln des Altarſchreines zu Tiefenbronn von Lucas Moſer von Wil anzeigen, deren ich bereits (p. 38) erwähnt habe. Die frühe Jahreszahl 1431 läßt jedoch einen eyckiſchen Einfluß problematiſch.

1. Ueberhaupt thut ſich ein epochemachender Fortſchritt erſt in den Werken Martin Schongawer's kund.

Die älteren Nachrichten über die Lebensumſtände dieſes Meiſters ſind leider unſicher und widerſprechend. Für die Ausmittlung ſeines Geburtsortes verlangt ſchon der umſichtige Bartſch (Le peintre graveur, VI. p. 103—113) man ſolle nicht vergeſſen, daß Martin's Familienname Schongawer, nicht aber „Schön" geweſen ſei. Van Mander nennt ihn zwar Hipſe und Hupſe Marten (Fol. 127. b. u. 131. a.) und Beatus Rhenanus (Instit. Rer. Germ. l. III. p. 528. Ulmae 1693) Martinus Pellus; die Inſchrift aber auf der Kehrſeite des bekannten Portraits aus der früheren Praun'ſchen Sammlung (v. Murr, Descr. du Cab. de M. P. Praun. p. 20.) beſagt, er habe den Beinamen Hipſch, „wegen ſeiner Kunſt" erhalten. Hiemit fallen die Schlüſſe fort, die von Murr aus dem Alter der Familie Schön zu Nürnberg zieht, und deshalb Martin's Geburtsort nach Franken verlegt. (Beſchr. Nürnb. p. 483. Journal, Bd. II. p. 230.) Freilich läßt ihn Sandrart zu Culenbach geboren ſein, (Teutſche Academie. Nürnb. 1675. II. Theils 3tes Buch c. 2. Fol. 220.) wahrſcheinlich jedoch verwechſelt er ihn mit einem anderen Martin Schön, von dem man in der Burg zu Nürnberg Gemälde ſoll gefunden haben. Ebenſo wenig kann die Reihenfolge der Meiſter, die Grüneiſen (Ulm's Kunſtl. im Mittelalt. (p. 34 u. 35) anführt, auf Vorfahren unſeres Martin deuten. Unter vielen Schön's kommt in den Ulmiſchen Steuerregiſtern ein Martin Schongawer erſt um 1461 vor, und Ludwig, vielleicht ſein Bruder, bis 1491. (Grüneiſen l. c. p. 35.) Doch würde ſich hieraus nur ein zeitweiſer Aufenthalt Martin's in Ulm ergeben. In Augsburg dagegen ſtand das

Patriciergeſchlecht der Schongauer früh in Anſehn und Ehre, (Vgl. v. Stetten Augsburg. Handwerksgeſch. p. 376. Geſch. d. R. St. Augsb. I. p. 116) ja ſchon um 1268 war ein Heinrich Schongauer Stadtpfleger. (p. 75.) Aus dieſer Stadt, ſcheint es, ſtammt Martin's Familie her, und erſt ſein Vater zog nach Colmar herüber; ob vor oder nach der Geburt des Sohns will ich nicht entſcheiden. Das beſtimmte Jahr dieſer Geburt iſt noch ſehr gorſickhaft.

Als Anhaltspunkt hat man vornehmlich die Inſchrift des eben erwähnten Portraits genommen. Dieſer zufolge ſoll es 1483 (das Kunſtbl. giebt 1488 an) von Hans Largkmair gemalt ſein. Da nun Martin auf dieſem Bilde als ein Mann von höchſtens 38 Jahren erſcheint, läßt Bartſch ihn 1445 geboren ſein; in Uebereinſtimmung mit v. Heinecken, der in ſeinen neuen Nachrichten von Künſtlern und Kunſtſachen erzählt, er beſitze eine Zeichnung, auf welcher Dürer mit eigener Hand die Worte geſchrieben: „Dieß hat der hübſch Martin geriſſen im 1470 jar, da er ein junger Geſell was.“

Beiden Angaben jedoch iſt ein vollſtändiges Zutrauen um ſo weniger zu ſchenken, als ſich jetzt mit Gewißheit herausgeſtellt hat, daß Martin weder 1486 noch 1499, ſondern 1488 am Tage von Mariä Reinigung zu Colmar geſtorben ſei. (Kunſtbl. Febr. 1841. No. 15. p. 59.) Die Lebensdauer von 43 Jahren hätte für ſeine reichhaltige künſtleriſche Thätigkeit kaum zureichen können. Doch iſt es darum noch nicht erforderlich, das Jahr ſeiner Geburt, wie von Quandt und vor ihm ſchon Andre it thun, (Kunſtbl. 1840. No. 79. p. 331.) bis auf 1421 herunter zu rücken; namentlich nicht, um Martin zu einem Schüler Johann's van Eyck zu machen. Der eyckiſchen Praxis konnte er ſich eben ſo gut ohne Aufenthalt in Brügge und perſönliche Lehre Johann's zuwenden. — Dürer, als er 1492 in Colmar war, fand dort bei dem Goldſchmied Georg Schongauer gaſtliche Aufnahme. (Pirkheimer Op pol. p. 352. Kunſtbl. 1840. No. 79.)

Wie lange Martin ſelber das Handwerk ſeiner Familie getrieben, iſt eben ſo ungewiß als der Zeitpunkt, in welchem er die Malerei erlernt; beſonders die Praxis in Oel, die ſich auch in Weſtphalen und Cöln erſt nach der Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts zu verbreiten anfängt. Nur ſo viel ſcheint ſicher, daß er ſeine volle Liebe und Muße früh ſchon der Kupferſtecherkunſt widmete. Die Anzahl ſeiner hinterlaſſenen Gemälde iſt deßhalb im Ganzen auch, namentlich in Deutſchland, gering. Nach Wimpheling's Zeugniß (Rer. germ. epitome. Hanoviae 1594. c. 67. p. 200.) waren ſie ſo vortrefflich, daß ſie nach Spanien, Frankreich, England und andere Länder weggeführt wurden; eine Ausſage, die wohl der rhetoriſchen Wirkung wegen mehr pomphaft als genau gefaßt ſein mag.

Ihr allgemeiner Charakter gleicht dem ſeiner Kupferſtiche.

In dieſen erſcheint er als ein Meiſter erſten Ranges; in urſprünglicher Erfindung und einfacher Größe ausgezeichneter ſelbſt als Dürer. Faſt alles bei ihm iſt eigene Schöpfung. Er beruht zwar auf nationalen Vorgängern; was ſie ihm bieten können wandelt er aber aus ſelbſtſtändiger Anſchauung weſentlich um, und wenn er dieß auch nur nach flandriſchem Einfluß vermag, ſo erinnern doch nur vereinzelte Motive und Formen näher an die Bekanntſchaft mit Werken der eyckiſchen Schule. Im Uebrigen thut ſich in ihm gerade am gründlichſten der Unterſchied oberdeutſcher und flandriſcher Auffaſſung dar. — Der Grundklang ſeiner nationalen Conception iſt das unzerſtörliche Gefühl jener geiſtigen Harmonie, deren ich ſchon oben erwähnt habe. Sie ſchließt die Gegenſätze von Menſchen und Gott, Weltlichkeit und Kirche, Individuum und echtem Lebensgehalt nicht zu der zwangvolleren Ausſöhnung an einander, die relativ nur durch Unterwerfung der einen Seite zu Stande kommt, ſondern geht von dem freien Einklange aus, in welchem beide urſprünglich als Gegenüber und Zwiſchenſpalt keine Geltung bewahren. Gott ſelbſt erſcheint dadurch nicht mehr hingeſtellt als bloßes Object der Verehrung; er wird menſchlich näher, und

die Strenge katholiſcher Andacht mildert ſich zu einem beſcheidenen Genügen oder erhält den Ausdruck ernſter Gewißheit und männlichen Nachdenkens. Das Wunder der Verſöhnung iſt nicht entweiht, was bei den Eyck's jedoch ein unerſchloſſenes Myſterium bleibt, ergiebt ſich als ein enthülltes Geheimniß. Die Befriedigung des ganzen Gemüths und Charakters wird zum Hauptzuge.

Solch eine Anſchauung ſcheut am wenigſten die Darſtellung bäuerer Extreme. Die Vorliebe für Stoffe aus der Paſſionsgeſchichte theilt Martin Schön nicht nur mit ſeinen Nebenbuhlern am Rhein und in Weſtphalen, ſondern er kehrt das Element der Widerſacherſchaft mit eigenthümlicher Luſt hervor.

Im Ganzen breitet ſich ſeine Charakteriſtik nach drei Seiten aus.

In Rückſicht auf zarte Lieblichkeit in der Form weiblicher Köpfe und dem Ausdruck innrer Befriedigung erſtens geht vornehmlich Er wieder auf dem von den Eyck's unterbrochenen Wege Meiſter Wilhelm's und Stephan's mit neuer Kraft vorwärts. Ohne jedoch von dieſen Meiſtern zu entlehnen. Directe Anklänge an die cölniſche Schule bleiben vereinzelt und ſelten. Seine Phyſiognomien ſind individueller und doch von reinerer Schönheit der Formen. Den runden cölniſchen Geſichtern zieht er ein längliches Oval vor, und gliedert daſſelbe in drei faſt gleiche Theile, indem er die Stirn, wenn auch nicht immer, um etwas verkürzt, dafür aber den unteren Geſichtstheil verlängert, und nun den ſtillen Augen und holden Lippen, überhaupt den geſammten Zügen den tieferen Ausdruck eines feſt in ſich zuſammengeſchloſſenen Gemüth's verleiht; bürgerlich, doch von feinem Adel der Seele und durch ein naturwahres Ideal vergeiſtigt, das ihm vor dem innern Auge ſteht. Man hat ihn nach Sandrart den deutſchen Perugino genannt und von ihm behauptet, er ſei mit Pietro in künſtleriſchem Verkehr geweſen. Die Art ſeiner Schönheit kommt in der That unter den deutſchen und niederländiſchen Meiſtern den Italienern am nächſten. — Seine Chriſtkinder ſind gleichfalls milder im Ausdruck, ernſt,

doch von lieblicher Freundlichkeit und in Geſtalt reiner und ſchöner als die bisherigen. Auch Jünglingsköpfe gelingen ihm trefflich, ſo daß er nun Chriſtus gleichfalls mit jugendlich weicheren Zügen darſtellt.

In Männern und Greiſen zweitens hält er die glücklichſte Mitte zwiſchen der cölniſchen und flandriſchen Schule. Sie haben die Körperkraft und Charakterſtärke der Eyck's, aber eine freiere Würde und ſichere Faſſung, die ſich zwar nicht zu der cölniſchen munteren Offenheit erheitert, doch in ihrem gehaltneren Ernſt beweiſt, über die Dinge dieſer und jener Welt ſeien ſie ſehr wohl mit ſich ſelber im Reinen. In Portraittreue ſtehen ſie den flandriſchen nach; ſie verfolgen die einzelnen Züge minder genau.

Wie Hieronymus Boſch ſich den Mißbildungen des Thierreichs mit Behagen hingiebt, lebt Martin Schön ſich drittens mit geiſtvollem Auge auch in die Naturausſchweifungen menſchlicher Structur und Phyſiognomien ein. Sie ſollen die geifernde Wuth wider Gott, die ſchadenfrohe Befriedigung in ſeiner Marter und Schmach darſtellen. Selbſt Dürer kaum verſteht es, wie er, dieſe Nachtſeite in wirklichen Individuen zu veranſchaulichen. Wir fühlen uud ſehn, was in ihnen vorgeht, wir glauben ihnen, daß ſie's empfinden, und eben aus dieſer Mißgeburt ihrer Seele ſoll für uns die ſchnöde Verkrüppelung ihres Leibes hervorgehn. Doch nicht, um an ihnen nur den ſichtlich ausgeprägten Fluch religiöſer Verwerfung zu erkennen. Der ungeheure Widerſpruch menſchlicher Frechheit erſcheint ihm ſo in ſich ſelber haltungslos, daß er ſich mit keinem Bannſtrahl dagegen waffnet. Unerſchüttert in ſeinem eigenen Glauben an die Verſöhnung will er nun auch dem Beſchauer jene ſichere Harmonie nicht trüben, für welche das Nichtige von Hauſe aus überwunden iſt. Er treibt keinen loſen Spaß mit dem Böſen, ſtatt aber mit Zorn darauf loszugehn, verſucht er es lieber, uns im Beginn großartiger Comik ein Narrenfeſt ſataniſchen Aufruhr's vor Augen zu bringen. Wie denn auch ſein guter Humor in Darſtellung alltäglicher Scenen zu Tage kommt. —

Man hat ihn namentlich nach dieser Seite hin phantastisch genannt. (Kugler Gesch. d. Mal. II. p. 78.) Mir scheint dieß kein richtig gewählter Ausdruck. In seinen herausgeputzten Henkern, seinen muthwillig fletschenden Knaben und geißelnden Knechten beweist Martin Schön gerade am vollsten ein naturtreues Studium. Er steigert nur häufig die beobachteten Züge mit nachhelfender Energie. Die verstärkte Mißbildung der rüsselartigen Mäuler, der bocksartigen Köpfe und knöchernen Körper soll deutlicher noch die innere und äußere Verkehrtheit darthun. Wie ihn selber jedoch der Sieg des Wahren innerlich froh macht, scheint auch einigen seiner Figuren fast die eigene Häßlichkeit lächerlich und die eigene Bosheit kein letzter Ernst. Giftigen Haß zeigen nur wenige, und fast Einer nur schaut jedesmal drein, als wär er der Böse selber.

So übertrifft er die Meister von Westphalen und Cöln in der schönen Form und dem lieblichen Ausdruck weiblicher Frömmigkeit, und ist in durchgängig männlicher Energie zuerst wieder den Eyck's an die Seite zu stellen. Beides zu dem Erweise, daß echte Kraft sich am wirkungsreichsten die Milde zugesellt, und selbst in Darstellung des Verworfnen und Bösen noch die Frohheit der Kunst bewahren kann.

In seiner Composition vereinigt er gleichfalls zwei Seiten, die weder die eölnische noch die westphälische Schule zu rechtem Einklang bringen, wenn sie die flandrischen Vorbilder überschreitet: das Zusammendrängen in Haufen und die Vereinzelung, das Einordnen in symmetrische Grundlinien und die regellose Lebendigkeit. Erst Martin Schön bricht für Albrecht Dürer die Bahn. Man sieht, daß er eben so sehr ein bewegtes Leben, mit raufendem Pöbel und ehrsamen Bürgern vor Augen gehabt hat, als auch Faschingsfeste und sonstige Aufzüge. Figuren, die jede für sich dastehn und gelten sollen, stellt er höchst einfach mit lebendigen Motiven, in denen ihm vorzugsweise der Ausdruck harmonischer Würde gelingt. Für kleine Gruppen ist er in Bewegung und Ruhe von noch größerer Mannichfaltigkeit. Schon hier, obschon man oftmals den Goldschmied herausmerkt, geht

ſeine Erfindung weiter, als er ſie würde in Gold oder Silber haben ausführen können, ſo daß man inne wird, nur der Reichthum ſeines Geiſtes treibe ihn an, den Grabſtichel zur Hand zu nehmen. In Scenen der Paſſionsgeſchichte kommt ihm in neuen Geberden, Bewegtheit, Klarheit des Vorgangs und Abrundung nur Dürer gleich. Auch dieſen aber überwindet Martin in ſeinen größten Compoſitionen, durch ruhige Hoheit, einfache Maſſen, Concentration auf den Hauptpunkt, Milde des Eindrucks und ſchlichte Totalität. Alles iſt in lebendige Gegenwart hinausgeführt, und von einem ſpeciellen Moment durchgreifend mit einer Gründlichkeit zuſammengehalten, für deren beſonnenen Verſtand und beſeelenden Genius in dieſem Kreiſe kein zweiter zu nennen bleibt. Nur in landſchaftlichen Gründen und Architecturumgebung ſteht er weit hinter den Eyck's und Dürer zurück. Er beſchränkt ſich hierin auf das Allernothwendigſte. Als Erſatz iſt er Meiſter in der Gewandung. So großartig als Hubert und Johann, doch im Faltenwurf weniger ſymmetriſch, in den Linien oft geſchwungener, in langen Mänteln wallender und in Motiven reicher, ob zwar einfach und deutlich. Zwiſchen der cölniſchen Weiche und eyckiſchen Strenge hält er auch nach dieſer Seite die ſchöne Mitte. Eine durchgebildete Kenntniß aber der menſchlichen Geſtalt, in der Hemling ſo hoch ſteht, läßt ſich bei Martin Schön noch vermiſſen. Bei nackten Geſtalten, die er gern zu vermeiden ſcheint, ſind die Formen trocken und zeigen nicht durchweg ein volles Verſtändniß. Auch die Hände ſind häufig knöchern, im Gelenk zu mager, und die Füße über das ſchöne Naturmaaß groß.

Wie ſpäter Dürer, war Martin Schongauer mehr wohl Kupferſtecher und Zeichner als Maler. Dennoch gehört er auch in dieſer Kunſt zu den berühmteſten Meiſtern.

Wimpheling ſagt von Martin's Bildern, daß nach dem Urtheil guter Künſtler nichts Feineres und Liebenswertheres von irgend wem habe gemalt werden können. (Si bonis artificibus et pictoribus fides adhibenda est, nihil elegantius, nihil amabilius a quoquam depingi reddique poterit. Rer. Germ.

epitome. p. 200.) Doch beſchränkt ſich die Zahl der als echt angenommenen auf drei oder vier, ſämmtlich auf Goldgrund, einige in Colmar ſelbſt ausgeführt und für die Kirchen des Heiligen Martin und Franciscus beſtimmt, wo ſie ſchon bei Martin's Lebzeiten aus der Nähe und Ferne Künſtler zu Studium und Nachbildung herbeizogen. (Wimpheling l. c.) Dem Inhalte nach ſtellen ſie die einfachſten Gegenſtände dar. Die Verkündigung und Anbetung, die Jungfrau von Engeln gekrönt, oder voll Trauer über den Leichnam des Sohns, — Situationen, deren Stille und Beſchloſſenheit ſtatt zu vielfachen Bezügen und bewegten Gruppen nur zu dem milden Ausdruck eines frommen Gemüths in reinen, edlen Formen veranlaßt.

Die Köpfe ſind in Schönheit und Seelenfülle ausgezeichnet, die übrigen Körpertheile weniger geſchickt behandelt, wenn auch die gleiche Liebe durch alles hindurchgeht. Meiſterhaft ſtimmt das Colorit zu der Anmuth des Ausdrucks. So weit es ſich erhalten hat, iſt es durchweg kräftig, doch in cölniſcher Weiſe heiter und licht; namentlich in der Carnation warm und reizend, bei hellem Grundton und geringen Schatten von zarter Modellirung und feinen verſchmolzenen Uebergängen. Der dünne Auftrag läßt bei ſorgſamer Vertreibung keinen Pinſelſtrich mehr erkennen. Die Ausführung geht genau bis ins Einzelne.

Das hervorſtechendſte dieſer Gemälde iſt die ſogenannte Madonna im Roſenhag hinter dem Hochaltare der Stiftskirche St. Martin. Maria ſitzt überlebensgroß auf einer Raſenbank, in Zügen und Ausdruck beſcheiden in ſtillem Glück, doch nicht ohne Hoheit, wenn auch weniger anmuthreich als andere Madonnen. Um ſie her aufs Traulichſte blüht eine Roſenhecke, in der bunt befiederte Vögel ſpielen; zwei ſchwebende zarte Engel halten die Krone über ihrem Haupte. Die ganze Conception iſt groß und freundlich.

Von Heinecken klagt, die vielen Altarlichter hätten dies Bild ſo verdorben, daß die Manier Ich kaum mehr erkennen laſſe. Grüneiſen (Nicolaus Manuel p. 63) beſchreibt Maria's Haar als blond und giebt ihr einen hochrothen Mantel über

dem blaßrothen Gewande; von Quandt dagegen meint, das Unterkleid ſei blau geweſen und nur durch ungeſchickte Hände mit fahlem Roth überſtrichen; eine Behauptung, die durch ſich ſelbſt widerlegt iſt. Selbſt der verkehrteſte Reſtaurator wird Blau nicht roth übermalen. In ähnlicher Weiſe ſeien auch Augen und Mund des Kindes und der Mutter verunſtaltet, ſo daß nur die Engel, das Roſengehege und die Vögel noch die urſprüngliche Herrlichkeit bezeugten. (Kunſtbl. 1840. No. 77.)

Von tieferer Schönheit noch ſcheint ein zweites Gemälde, das jetzt in der Bibliothek zu Colmar bewahrt wird: eine Pietas auf Goldgrund, die Figuren ungefähr in einem Drittheil Lebensgröße. „Um dies Bild zu beſchreiben, müßte man Ein Wort für Heiligkeit, Liebe, Trauer und Seligkeit finden, wie Martin dies Alles in einem Ausdruck verſchmolz; denn in dem Angeſicht Maria's wird Heiligkeit zur Liebe, Liebe zur Trauer und Trauer zur Seligkeit, und Alles Eines. Der Heiland verſchlummert die Leiden in ihrem Schooß, und eine ſelige Rührung erfüllt das Gemüth des Beſchauers, neben welcher kein anderes Gefühl Raum findet. Dabei ſind die Thränen wie die Waſſertropfen eines niederländiſchen Blumenmalers.“ Nur das Colorit des Leichnams hat bei nicht genugſam verſtandenen Formen etwas Bleifarbenes, während der warme Fleiſchton im Geſicht der Maria von zartem, gelblichem Roth iſt, faſt ohne Schatten und doch von trefflicher Modellirung. (Von Quandt, Kunſtbl. 1840. No. 77. p. 323.)

Außer dieſen Hauptwerken erwähnt Grüneiſen (l. c. p. 63.) noch in der Bibliothek einer Verkündigung und Anbetung auf den Flügeln eines Altars, zur Zeit der Revolution aus Iſenheim nach Colmar gerettet. Herr von Quandt jedoch meint, beide Tafeln erinnerten nur entfernt an Martin Schön, und ſtänden in geiſtiger Hinſicht weit unter ſeiner künſtleriſchen Bildungsſtufe. Er läßt nur eine zweite knieende Madonna neben dem Fenſter im Kreuzgange der Bibliothek als echt gelten. Derſelbe Fall wiederholt ſich in Betreff der in der Münchner Pinakothek und der Belvederegallerie zu Wien mit Martin's Namen belegten

Werken, die neuerdings ein anderer Kunſthiſtoriker wieder den unbezweifelten zuzählt. (Geſſert; Kunſtbl. 1841. No. 7—10.) Weſſen Urtheil das richtigere ſei, kann ich nicht entſcheiden. Der Dresdner Kenner entnimmt ſeinen Hauptgrund aus dem Umſtande, daß dieſe Gemälde ſämmtlich den Schongauer'ſchen Kupferſtichen nicht gleich kämen. — Ich will nur drei der vorzüglichſten in der Pinakothek zu München erwähnen.

Auf der einen Tafel (Cab. II. No. 34) ſitzt eine ältere Frau in einem Buche leſend. Ein Knabe zur Seite horcht ihren Worten. Wie es ſcheint, hat ſie die Legende vom h. Servatius erzählt. Denn links im Vordergrunde ſitzt der Heilige ſelbſt, ruhig und ſtreng, und der Knabe, als vergliche er was er ſieht und vernimmt, deutet mit der Hand auf das Buch, während ſein Blick in frohem Staunen auf dem ſilberhaarigen Greiſe ruht, von deſſen Anweſenheit die Mutter nichts zu wiſſen ſcheint.

Wären Schilderungen, ohne eigene Anſchauung genügend, ſo ließe ſich dies Bild wohl dem Martin Schön zutheilen. Die gerühmte Unbefangenheit des Kindes, die Ruhe und Anmuth der Frau, die ernſte Würde des Heiligen, bei einfacher Gewandung, warmer Carnation und gediegener Behandlung ſind ſprechende Kennzeichen; außerdem ſoll in der ganzen Scene eine „tiefe beſchauliche Stille, eine enge beſchloſſene Häuslichkeit" herrſchen, obſchon von eigentlichem Local kaum die Rede ſein kann. Den Vordergrund ſchließen ein Paar Säulen ab, den Hintergrund grüne Vorhänge, und der Fenſterraum iſt noch durch Goldgrund ausgefüllt. (Geſſert. l. c. No. 8. p. 30—31.)

Das andere Bild, (Cab. VIII. No. 163) eine Madonna, theilt der Beſchreibung nach die ähnlichen Vorzüge. Adel und Ebenmaaß der Züge ſoll ſich mit anmuthiger Hingebung zum höchſten Ausdruck verſchmelzen. (l. c. No. 9.)

Ein drittes, (Saal II. No. 88) die Trauer über den Leichnam Chriſti, ſcheint daſſelbe Exemplar zu ſein, von welchem Grüneiſen (Ulm's Kunſtleben ꝛc. p. 35—36) behauptet, es befinde ſich jetzt in dem Ulmer Münſter, und gleiche in Compoſition und Ausdruck einer Grablegung in der Bibliothek zu

Colmar. Doch ſtimmen beide Berichterſtatter in dem Lobe überein, daß ſie theils dem ruhigen edlen Zuſammenhalt des Ganzen, theils der großartigen Anordnung und individualiſirenden Charakteriſtik, der Tiefe und Gradation der Affecte ſpenden. Die eigenthümliche Milde weiblicher Phyſiognomieen fehlt dieſem Werke, das überhaupt einer andern verwandten Schule angehören mag. Waagen, der es ohnlängſt geſehen, hält es für ein Werk des Bartholomäus Zeitblom.

So ſcheint Martin Schön in Gemälden vornehmlich nur eine Seite ſeiner Auffaſſung ausgebildet zu haben. Von der Verſpottung, Dornenkrönung und Geißelung giebt es kein Oelbild, das ihm könnte mit Sicherheit zugetheilt werden. Denn Sandrart verſteht unter der „überaus traurigen Ausführung Chriſti", die er als hinterlaſſenes Werk Martin's angiebt, gewiß nur den bekannten Kupferſtich, inſofern er dies Blatt unmittelbar neben der „Anfechtung des H. Antonius" aufzählt, ja die ganze Stelle faſt dem van Mander (Fol. 131. a) ſcheint nachgeſchrieben zu haben, der, wie er ſelbſt geſteht, von Martin's Gemälden nichts zu ſagen weiß. (Fol. 127. b.) Heinecken ſpricht zwar, nach Hrn. von Quandt's Bericht, von einer Kreuzigung nebſt den Schächern im Münſter zu Sanct Martin, „vollkommen in Schongauer's dem Perugino verwandten Manier"; ob hier aber nur der ruhige Schmerz des Heilands und der Seinen dargeſtellt ſei, oder auch die Umgebung von höhnendem Volk und würfelnden Knechten, bleibt ungewiß. Das Werk ſelbſt iſt nicht mehr in Colmar vorhanden.

Man könnte in der That aus dem Standpunkte, den Martin einnimmt, ſehr wohl erklären, daß er die verwickelten Compoſitionen, die gewagteren Stellungen und Geberden nur in dem Material ausführen mochte, in welchem er ſich vielſeitiger und freier zu bewegen verſtand, weil es ſeinem urſprünglichen Kunſthandwerk näher lag. Vielleicht iſt dieſe Hypotheſe auch durch äußere Beweismittel zu begründen, die ich für jetzt nicht zu liefern vermag. Ganz ohne Wichtigkeit iſt ſie nicht. Bewährt ſie

ſich, ſo würde für die nächſten bis jetzt noch unbekannten Schüler mindeſtens nach einer Seite ein Fortſchritt gefunden ſein.

2. Daß auch ſie in Schönheit der Formen, einfacher Größe, Tiefe und Harmonie nachſtehen, zeigt ſich genugſam in allen Werken. Sie gewinnen nur, zum Theil noch aus Martin's Gemälden und Kupferſtichen, einen größeren Kreis von darſtellbaren Situationen. Ich will einige Hauptbilder anführen, die den vorhandenen Beſchreibungen nach hierher zu gehören ſcheinen.

In Colmar erſtens eine Folge von Scenen aus der Paſſionsgeſchichte, in Anordnung, Phyſiognomieen und Ausdruck den bekannten Blättern Martin's ähnlich, doch in größerem Maßſtabe, und in Rückſicht auf Compoſition häufig nicht eben mit Glück durch Anfügungen erweitert oder ſonſt auch verändert. Urſprünglich waren dieſe Tafeln Eigenthum des Dominicaner-Kloſters, von wo ſie zur Zeit der Revolution in die Bibliothek gebracht worden ſind. Sie zeigen Rückſchritte in Zeichnung und technischer Behandlung. Die edleren Köpfe ſind weniger ſeelenvoll, die Bewegungen bei milderen Affecten übertrieben, der Durchführung fehlt die Sicherheit des Meiſters, die Schatten bleiben härter, die zarteren Geſichtszüge ſchwerfälliger. (v. Quandt. Kunſtbl. 1840. No. 77. p. 323.) Ein oder zwei Tafeln jedoch, wie Kenner verſichern, ſollen von ſolcher Trefflichkeit ſein, daß ſie dem Schongauer ſelbſt kaum dürften abgeſprochen werden.

Den ähnlichen, wenn auch nicht gleichen Werth ſcheint der Chriſtus vor dem Volk von Jeruſalem zu haben, deſſen Paſſavant (Kunſtr. d. Engl. u. Belg. p. 97 u. 98) als des intereſſanteſten Werkes der oberdeutſchen Schule in der ehemaligen Sammlung des Herrn Aders erwähnt. Ich entſinne mich nicht, es dort ſchon im Jahre 1825 geſehen zu haben. Auch Waagen beſchreibt es nicht. Paſſavant rühmt den Reichthum der trefflichen Compoſition, die hohe Schönheit und Milde im Angeſicht Chriſti, ſo wie den ſprechenden Ausdruck der übrigen nur zum Theil carricaturartigen Köpfe. Die nackte Geſtalt des Heilandes aber ſei mager und beſonders auffallend durch große Füße; die

Färbung im ganzen Bilde wahr, wenn auch ſehr licht, der Auftrag dünn, doch von geiſtvoller Pinſelführung.

Andere Werke derſelben Schule ſchließen ſich näher den eigenen Gemälden Martin's an. Als Beiſpiele will ich nur in der Münchener Pinakothek den heiligen Servatius (Saal I. No. 13), den Pfathor und die Suſanna nennen, (Saal I. No. 11) und in der Moritzkapelle die Familienſcenen aus dem Leben der heiligen Familie. Der Mangel an friſcher Erfindung jedoch ſtellt auch ſie noch gegen Martin's Malereien zurück, ſowohl im Beiwerk als in Hauptſachen. Die Anordnung iſt ärmlicher, die Charakteriſtik nicht individuell genug, die geiſtige Belebung ſchwächer, wenn auch voll Milde und Frömmigkeit in den weiblichen Köpfen, der Faltenwurf minder beſtimmt und die ganze Ausführung unfreier und trockner. (Kunſtbl. 1841. No. 10.) In wie weit auch die Flucht nach Aegypten und die Grablegung in der Abelſchen Sammlung zu Stuttgart daſſelbe Urtheil trifft, kann ich nicht beſtimmen. Grüneiſen, der ſie neben den Tafeln der Moritzkapelle als echte Werke des Martin Schön flüchtig berührt, ſagt nur, ſie ſeien derſelben Art und ſtammten wie jene aus ſchwäbiſchen Kirchen und Klöſtern. (Ulm's Kunſtl. p. 36.)

Fünf und dreißigste Vorlesung.

Lebendige Fortentwickelung ist bei den Schülern des Martin Schön nicht zu suchen. Sie wird nur bei neuen Problemen möglich.

3. Dies ist zu derselben Zeit bei den besseren Meistern in Ulm der Fall. Ob durch längeren Aufenthalt und persönliche Einwirkung Martin's, mag dahin gestellt bleiben. Eine innre Verwandtschaft der Ulmer Schule mit der Richtung des Martin Schongawer ist jedoch nicht zu läugnen. Grüneisen findet sie in der tiefen Innigkeit und frommen Milde schöner Antlitze. Der Fortschritt aber kann nur darin bestehn, daß auch die anderen Seiten nicht zurückbleiben, die sowohl die Niederdeutschen, als auch Schongawer's Schüler nur unvollkommen auffassen: die Wahrheit der Leidenschaft, und in ruhigeren Scenen das Bürgerliche und Häusliche. Nach beiden Richtungen hin müssen die Gestalten und Vorgänge in mannichfaltigere Situationen und lebendigere Wirklichkeit eingeführt werden. Hieraus allein entspringt dasselbe Bedürfniß, das wir in Flandern und Niederdeutschland beobachtet haben und welchem Martin in Gemälden nur theilweise genügt: in Geberde und Stellung die speciellere Charakteristik der Formen, innerhalb eines zur Handlung stimmenden Locals, das nicht nur für Anordnung, sondern auch für Beleuchtung und Perspective eine vermehrte Geschicklichkeit und Kenntniß nothwendig macht. Soll hierin aber Nationales zu Tage kommen, so dürfen die Niederländer nicht in demselben

Grade als in Cöln, Weſtphalen und Calcar das Vorbild ſein. Wie bei Martin Schön müſſen die Phyſiognomien eigenthümlich bleiben, und nationale Figuren und Trachten wieder verlangen ihre heimiſche Natur, ihre eigene ſtädtiſche und häusliche Umgebung.

Unter den Meiſtern von Ulm, welche ſich dieſen Forderungen gewachſen zeigen, ſind bis jetzt hauptſächlich drei ermittelt, denen noch vorhandene Gemälde mit Sicherheit können zugeſchrieben werden; Hans Schühlein, Bartholomäus Zeitblom und Martin Schaffner.

a. Der Name des Erſtern kommt in Ulmiſchen Urkunden von 1468 bis an das Ende des Jahrhunderts vor; von documentirten Werken jedoch hat Grüneiſen erſt neuerdings ein einziges aufgefunden. Es beſteht aus Malereien der Flügel, der Staffel und des Kaſten eines Schreins auf dem Hochaltar der Kirche zu Tiefenbronn. Die Flügel, jeder zweigetheilt, ſtellen acht Scenen aus der Geſchichte Chriſti von der Verkündigung bis zur Auferſtehung dar, einige mit ausgeführten Landſchaften, andere mit Goldgrund. Auf der Staffel zu beiden Seiten ſind in bewegten Gruppen die Bruſtbilder der zwölf Apoſtel, in der Mitte Gott Vater mit ſilberhaarigem Bart, Kaiſerkrone und Reichsapfel, „ein herrlicher Kopf von hoher Majeſtät und Würde.“

Den Kaſten ſelbſt bedecken an den ſchmalen Seiten rankenartige Ornamente, unten Geräthe und Schmuck zu Stilleben geordnet; auf der Hinterwand in zwei Reihen ſtehn oben der Erzengel mit der Waage neben dem heiligen Chriſtoph, an den Enden Sebaſtian und Antonius; darunter jedoch ſind nur Margaretha und Apollonia noch ſichtbar. An der Staffel machen in halber Figur die vier lateiniſchen Kirchenväter, jeder vor einem Pult, den Schluß; das Schweißtuch in der Mitte iſt durch ein aufgenageltes Brettchen verdeckt. Die Aufſchrift giebt die Jahreszahl 1468 an und als Maler der Tafel Hans Schühlein zu Ulm.

Die Compoſition iſt mannichfaltig, und wo der Gegenſtand es vergönnt, möglichſt bewegt; das Hauptverdienſt aber liegt in

der Zeichnung und Form, die Schühlein kräftiger rundet und heraushebt als Schongauer; im Colorit beweist er weder dieſelbe Sorgfalt, noch bringt er es zu der gleichen Klarheit und Friſche. Ob jedoch der „gelbbräunliche Grundton", von welchem Grüneiſen ſpricht, nicht von einem vergilbten Firniſſe herrührt, müſſen Andre vor dem Bilde ſelber entſcheiden. — Ein Gemälde der Abel'ſchen Sammlung ſoll dem eben beſchriebenen ähnlich ſein. (Kunſtbl. 1840. No. 98. p. 413—14.)

b. Von Bartholomäus Zeitblom hat ſich eine größere Anzahl nachweisbarer Werke erhalten. Sie umfaſſen den Zeitraum von 1468 — 1514. In den Steuerbüchern jedoch findet ſein Name ſich erſt um 1484, in den Verzeichniſſen der Malerbrüderſchaft bei den Wengen zwiſchen 1490 und 98; in den Bürgerregiſtern bis 1517.

Man kann dieſen Meiſter ſeinem älteren Zeitgenoſſen Schühlein gegenüberſtellen. In ſeiner Jugend mit ſcharfem Blick ſtreng, ja herbe ſelbſt auf charakteriſtiſche Form und Geberde hingewandt, in ſpäteren Jahren harmoniſcher und milder, bleibt er im Ganzen gern der Einfachheit früherer Meiſter getreu, und ſucht ſich lieber in ſteigendem Grade durch würdige, großartige Geſtalten und bedeutſamen Ausdruck hervorzuthun, als durch Erfindung neuer Motive und reichhaltiger Compoſitionen. Statt ihrer bildet er das Element aus, das Schühlein vernachläßigt hatte, die Färbung. Das lichte Colorit der Ulmer und Elſaßer Schule vertieft und erwärmt er nach dem Vorbilde ſeiner heimiſchen Natur, und geht zu kräftigeren Schatten in erweiterter Tonfolge fort. Ueberall männlich, gediegen und ernſt auf das Hauptſächliche und Totale gerichtet. Als näheres Kennzeichen ſeiner Phyſiognomien giebt Grüneiſen eine eigenthümlich deutſche Form des obern Naſenwinkels an, die bei ſeinen Mundlinien und leiſem Vortreten der Unterlippe und des Kinn's „eine edle, verſtändig biedere Gemüthsart ausſpreche." Da des Künſtlers eigenes Portrait denſelben Grundtypus zeigt, mag er wohl, zumal für jugendliche Figuren, ſtets das gleiche Modell aus dem

Kreiſe ſeiner Verwandtſchaft vor Augen gehabt haben. (Ulm's Kunſtleben ꝛc. p. 48.)

Auf Autorität noch vorhandener Bilder laſſen ſich in dem Entwickelungsgang Zeitblom's ſchon jetzt drei Hauptſtufen unterſcheiden.

Die früheſte wird durch das figurenreiche Bild vom Jahr 1468 in der Georgskirche zu Nördlingen bezeichnet. Herr von Quandt verwirft es als ein Kunſtwerk, „das noch unter der Bildungshöhe ſeiner Zeit ſtehe." (Kunſtbl. 1840. No. 76. p. 319.) Bevor der verehrte Kenner ſein Urtheil wiederholt, möcht' ich ihn bitten, dieß treffliche Werk lieber noch einmal in's Auge zu faſſen. Es bekundet einen Meiſter, dem in friſcher Energie nur das durchgebildete Maaß noch abgeht, um in ſeiner Richtung das Beſte zu leiſten, wozu es die Oberdeutſchen auf dieſer Stufe bringen.

Von dem Altan herab zeigt rechts Pilatus dem Volk den gefeſſelten Heiland mit einem Ring um den Hals, an welchem ein Söldner ihn feſthält; links davon in einem getrennten Raum haben drei Knechte ſo eben die Geißelung vollbracht. Unten fordert das Volk mit wildem Geſchrei den Tod des Gerechten. Daneben links kniet der Donator Hans Gienger von Ulm, zu deſſen Gedächtniß, als er 1478 zu Nördlingen verſtorben war, die Familie dieß wahrſcheinlich früher von ihm beſtellte Bild dorthin geſtiftet hat.

Es gehört zu den Werken, welche beim erſten Blick eher abſtoßen als anziehn, weil ihre Tüchtigkeit ſich ohne weitere Beſtechungsmittel in ſchlichter Treue genügt. Die Geſichtsbildung in dem Volk und den Knechten iſt ungemildert häßlich, doch höchſt individuell, Geberden und Stellungen gehn, wenn auch nicht durchweg ſicher und frei, aus der Situation und den Affecten hervor, das Colorit, bei gediegener Modelirung, wirkt durch naturwahren Localton und kräftige Schatten, und die derbe Behandlung erſetzt durch Gründlichkeit, was ihr an Zartheit noch fehlt. Vor allem aber durchdringt das Ganze ein Grundzug ſelbſtſtändigen, innern Lebens, der nur beſſern Meiſtern zu

eigen ist. Grüneisen vermuthet „in den schärferen Umrissen, in den mehr charakteristischen als schönen Köpfen, zumal mit hervorstehenden Backenknochen und in dem Frazzenhaften der gemeinen Personen" das Vorbild Wohlgemuth's, und schließt von der einfachen Gewandung auf eine Berührung mit Herlen.

Einen zweiten entwickelteren Standpunkt Zeitblom's bezeugen mehrere Altartafeln aus den Jahren 1496 und 97 (Ulm's Kunstleben. p. 44—45.) Die Schärfe der Charakteristik mildert sich, Lieblichkeit und Ernst, Portraittreue und Reinheit der Form gelangen zu vollerem Einklang, die Gewandung wird edler und die Trefflichkeit der Köpfe kommt zu den übrigen Körpertheilen in ein besseres Verhältniß. Auch die Färbung gewinnt an Wahrheit und Wärme, und die Modellirung an zarteren Uebergängen. Schöne Landschaften umgeben die bildlichen Scenen, die sich in lebensgroßen Figuren theils auf einzelne Heilige, theils mehrfach auf die Verkündigung, Anbetung und Darstellung oder die Krönung Mariä beschränken. Die Staffeln zeigen als beliebte Vorwürfe dieser Schule die Brustbilder der vier lateinischen Kirchenväter, oder auch Christus mit den Aposteln.

Seine reifste Entfaltung endlich scheint Zeitblom erst gegen den Anfang des sechszehnten Jahrhunderts erreicht zu haben. Die Körperformen veredeln sich noch einmal zu schönerem Maaß, die warme und tiefe Carnation nimmt wieder an Weiche zu, und die Situationen, häufig aus den Legenden der Heiligen, befriedigen durch freiere Lebendigkeit. Den Beweis dieser Vorzüge liefern hauptsächlich die vier großen Tafeln in der Augsburger Gallerie, welche das Martyrthum des Heiligen Dionysius enthalten. (Grüneisen, l. c. p. 46 u. 47.)

Das späteste Werk mit dem Monogramm des Meisters und der Jahreszahl 1514, jetzt auf dem Rathshause zu Rothenburg an der Tauber, stellt in vier Abtheilungen die Legende des Heiligen Wolfgang dar. Grüneisen möchte es einem Schüler Zeitblom's zuschreiben, weil ihm die lebhaft bewegte Composition bei minderer Bestimmtheit der Gesichtsform auf eine Annäherung an die Schule des älteren Holbein hinzudeuten scheint. (l. c. p. 48.)

Die Richtigkeit dieſer Hypotheſe müſſen Andre beſtätigen oder beſtreiten. Daß aber von Zeitblom eine Schule ausgegangen ſei, unterliegt keinem Zweifel, ſeitdem ſich ein größerer Kreis von Gemälden gefunden hat, die bei ähnlicher Richtung doch nicht dem Meiſter ſelbſt können zugetheilt werden. Das umfaſſendſte Werk iſt ein Altarſchrein in dem Chor des Benediktinerkloſters zu Blaubeuren.

c. Neben dieſer Schule, als eigenthümlicher Meiſter, ſteht Martin Schaffner, in Ulm anſäßig, in öffentlichen Documenten erſt von 1508—35 genannt, doch ſeinem frühſten Gemälde nach ſchon am Ende des fünfzehnten Jahrhunderts ein bedeutender Maler, und ſicheren Spuren zufolge noch bis 1539 als Künſtler thätig, ſo daß er Zeitblom um mehr als zwanzig Jahre überlebt haben muß, und eigentlich ſchon über die Grenze unſeres Zeitraums hinausreicht. Da mit ihm jedoch kein weſentlich neuer Typus anhebt, ſondern der bisherige im Gegentheil nur zum Endziel geführt wird, können wir ihn dieſem Abſchnitt noch zuzählen. Er beſchließt die Reihe der ſelbſtſtändigen Ulmiſchen Meiſter. Seine einzelnen, noch vorhandenen Werke, theils Portraite, theils Scenen aus dem Leben der Jungfrau, Chriſti, der Apoſtel und Heiligen, zählt Grüneiſen in möglichſter Vollſtändigkeit auf. (p. 52—56.)

Wenn Zeitblom's Naturgabe und Kunſt ſich ein Feld erwählt, in welchem er Hans Schühlein überflügeln konnte, ſo nimmt ſich Martin Schaffner muthmaßlich wieder den frühern Meiſter zum Vorbild, und bildet aus, was Schüblein begonnen hatte. Die neue Erfindung reichrer Compoſitionen, bewegter Gruppen und menſchlich naher Motive ſind ſein Gebiet. Engel, ſpielende Kinder und ſonſtige Figuren bringen in die Vorgänge ein mannichfaltiges Leben, in naiver Weiſe erhöht durch Züge aus der gewöhnlichen Wirklichkeit, durch leichte, freie Bewegungen, landſchaftliche Umgebung und anderweitiges Beiwerk. Seine Phyſiognomien ſind ſelbſt in hiſtoriſchen Bildern theilweiſe unmittelbar der Natur entlehnt, von derber ſchwäbiſcher Art, ohne daß er ſie der Scene gemäß durch den Ausdruck tieferer Empfin-

dung zu befeelen ſtrebt. Andrerſeits aber bemüht er ſich um volle edle Formen, und erreicht eine ſo freie Schönheit und ſolchen Schwung der Linien, daß er in dieſer Rückſicht jeden bisherigen Meiſter beſiegt. Gleich gelungen iſt ſeine Gewandung. Doch bleiben Verſtöße nicht aus, und die gedoppelte Richtung, die er verfolgt, will ſich nicht vollſtändig verſchmelzen.

So iſt die lebendige Compoſition und Zeichnung, inſofern Grüneiſen richtig geſehn, ſein beſtes Verdienſt. Im Colorit muß er hinter Zeitblom zurückſtehn. Seine klare und harmoniſche Färbung iſt in Portraiten von trefflicher Wahrheit, in hiſtoriſchen Bildern geht ihr häufig das feurige Leuchten ab, und in dem Fleiſchton „das warme Blut, das bei Zeitblom unter dem blonden ſüddeutſchen Teint wallt.“ Ohne eigentlich kalt zu werden hat Schaffner eine leiſe graulichte Carnation.

B. Martin Schön und ſeine Nachfolger entwickeln ſich allerdings gleich der Schule von Ulm durch Beihülfe niederländiſcher Einwirkungen. Doch nicht in ausdrücklich nachbildender Weiſe. Nachahmung geht überall nur aus dem Mangel an productiver Kraft hervor, und läßt ſich ſachlich nur dann entſchuldigen, wenn aus den Zeitforderungen Aufgaben entſtehn, denen die nationale Richtung ohne allzugewagten Sprung nicht genügen kann. Dieß iſt in Weſtphalen und Cöln der Fall. Wenn jetzt aber ſchwäbiſche Meiſter daſſelbe thun, ſo befriedigen ſie kein nothwendiges Bedürfniß, ſondern erweiſen nur, daß ihnen zur Selbſtſtändigkeit der Muth und Genius fehle.

Der vorzüglichſte Meiſter dieſer Richtung iſt Friedrich Herlen. Er ſtammt aus Nördlingen, wo ſeine Familie in zwei Linien getheilt war. Friedrich gehört dem älteren Zweige an und hat wahrſcheinlich den Maler Hans Herlen zum Vater, deſſen Name in öffentlichen Documenten von 1442—76 genannt wird. Da Friedrich in ſeiner Vaterſtadt nicht die nöthige Gelegenheit zur Ausbildung finden mochte, zog er es bei dem Ruhm der eyckiſchen Schule vielleicht vor, an der Quelle ſelber zu ſchöpfen. In welchem Jahre er nach den Niederlanden reiſte, bleibt jedoch ebenſo ungewiß, als der Name ſeines dortigen

Lehrers. Das frühſte ſeiner Gemälde fällt in das Jahr 1466. Es iſt daher nicht unwahrſcheinlich, daß er ſich dem Rogier van Brügge, nach deſſen Zurückkunft aus Italien, angeſchloſſen habe. Er ſelbſt kehrte 1460 nach Schwaben heim, und war, nachdem er ſich auch in Franken umgeſehen, hauptſächlich an der Tauber in Thätigkeit. Er vollendete hier (1466) als erſtes unter den noch vorhandenen Werken, den Altarſchrein für die Jacobskirche zu Rothenburg, jetzt im Rathhauſe daſelbſt.

Die Flügel in acht Abtheilungen ſtellen Scenen aus der Geſchichte der Jungfrau dar. Charaktere, Geſtalten, Färbung, alle Hauptmotive der Compoſition und des Ausdrucks ſind aus Bildern der eyckiſchen Schule genommen, vornehmlich aus der Anbetung der Könige, früher im Beſitz der Gebrüder Boiſſerée; doch ohne Feinheit der Seele und Behandlung, obſchon mit handwerksmäßig gewandtem Pinſel nachgebildet. (Schorn; Kunſtbl. 1836. No. 2. p. 6.);

Schöner als die Flügel und wahrſcheinlich von Herlen ſelber geſchnitzt, ſind die bemalten Holzfiguren im Innern des Schreins; gleichfalls im flandriſchen Typus, doch im Ausdruck von einer Ruhe und Feſtigkeit, in der Form von einer Kraft und einem menſchlichen Adel, daß nur die oberen Tafeln des Genter Altars dieſen Geſtalten haben zum Vorbild dienen können. (Schorn; l. c. p. 7.)

Sechs Jahre ſpäter 1472 malte Herlen ein Altarbild für die Kirche des heiligen Blaſius zu Bopfingen, nachdem er ſich 1467 in Nördlingen niedergelaſſen hatte. Das Bürgerbuch, in welches ſein Name bei ſeiner ſteuerfreien Aufnahme eingetragen wurde, beſagt ausdrücklich: Friedrich Herlen, Maler, der mit niederländiſcher Arbeit umgehen kann.

Sein nächſtes in dieſer Stadt noch erhaltenes Werk iſt die doppelte Reihe kleiner Bildchen auf dem Altarkaſten in der St. Georgskirche, wahrſcheinlich aus dem Jahr 1474; oben die Heimſuchung, Verkündigung, Darſtellung im Tempel und Anbetung der Könige; unten die Geburt, Beſchneidung, Flucht nach Aegypten und Chriſtus im Tempel.

Nach einigen bekannten Compoſitionen zu ſchließen, ſind alle Tafeln flandriſchen Vorbildern entlehnt, wenn nicht als treue Copien, doch wenigſtens nach flüchtigen Scizzen, in denen es Herlen ohnmöglich fiel, die tiefe Innigkeit und zarte Seele feſtzuhalten und wiederzugeben. Beſonders die Augen bleiben ausdruckslos. Joſeph, in hellrother Kutte, die Jungfrau, mitunter in blauweißem Mantel, ſind immer dieſelben Geſtalten. Maria mit länglich ovalem Geſicht, blondem glattgeſcheiteltem Haar, hoher gewölbter Stirn, rundlicher Naſe und kürzererem Untertheil des Geſichts. Hält das Kind auf ihrem Schooße, ſo hält ſie es verehrend weit von ſich ab. Doch zeigt ſie mehr Anmuth als Hoheit und ernſte Andacht. Der Landſchaft, dem Beiwerk iſt wenig Aufmerkſamkeit gewidmet, die Malerei wohl klar, aber flüchtig und ohne leuchtende Farbenpracht.

Ein ſpäteres Bild, mit dem von fremder Hand aufgemalten Monogramm IIR 1488, iſt bekannter. Die Jungfrau, das Kind im Schooße, ſitzt in der Mitte unter einem Throne, welchen zwei Engel halten; zu beiden Seiten die Schutzpatrone und neben dieſen, der Sage zufolge, der Maler ſelber mit Gattin und Kindern; rechts der Vater mit vier Söhnen, links die Mutter mit fünf T[illegible] Die Portraitköpfe haben viel Wahres in Form und Ausdruck, den Heiligen jedoch fehlt der rechte Charakter. Maria, ſchon ältlich mit Falten am Halſe, von röthlichem Fleiſchton und rothem Mantel mit ſteifgebrochenen Falten iſt nicht direct flandriſch. Mehr ſchon deuten die Flügel auf Nachahmung. Der Eine ſtellt die Verehrung des Kindes, der Andre Chriſtus im Tempel dar. Gruppirung, Phyſiognomien und Ausdruck bleiben niederländiſch, einige Geſtalten, Joſeph z. B. ganz und gar. Doch ſchlägt auch Oberdeutſches wieder hindurch. Der Faltenwurf iſt nicht ſelten mißverſtanden, die Charakteriſtik leicht zu ſcharf, und den Figuren gebricht es an richtiger Zeichnung. Chriſtus' Kopf und Füße ſind auffällig groß. Die Malerei jedoch, in den Schatten klar wie im Licht, beweiſt ein tüchtiges Handgeſchick, das auch von der fränkiſchen Schule Mehreres aufgenommen; die ſchwarz gezeichneten Umriſſe

namentlich, die ſodann mit lebendiger Auffaſſung der flandriſchen Carnation einfach doch nicht ohne Wirkung colorirt ſind. Was die Niederländer durch ſeelenvollen Fleiß erreichen, iſt hier nur durch Wahrheit des Grundtons und wenige graue Schättchen beabſichtigt.

Demſelben Herlen ſchreibt Hirt ein Meiſterwerk zu, das Dombild zu Meißen. (Kunſtbemerk. auf einer Reiſe üb. Wittenb. ꝛc. p. 21—23.)

Schon aus weiter Ferne vom Mittelſchiff her fallen die Farbentiefe, die ruhige Harmonie und glühende Pracht in's Auge. Sodann die großartige Originalität der Compoſition. Das Mittelbild ſtellt die Anbetung der Könige dar. Von dem Gefolge, den Knechten, Pferden, von Gepäck und Kameelen iſt nichts zu ſehen. Maria ſitzt einſam vor einer Ruine aus Sandquadern und röthlichem Backſtein, das nackte Kind auf ihrem Schooße. Davor, den Rücken halb gegen die Beſchauer, kniet der älteſte König, links der jüngere, zwiſchen Beiden der Mohr; alles beinahe lebensgroße Figuren; dahinter unter blauem Himmel ein Blick in die Landſchaft. Auf dem rechten Flügel ſchreiten Philippus und Joſeph in Geſpräch miteinander herzu; auf dem linken kommt leſend der greiſe doch kräftige Bartholomäus, gefolgt von dem wandernden Jacobus. Es läßt ſich keine einfachere Anordnung finden. — Der Fleiſchton, obſchon wenig mannichfach, ſucht es dem eyckiſchen nachzuthun; die Schatten ſind bräunlich und klar; von unübertreffbarer Gluth das Antlitz des Mohrenfürſten, das auch in Kraft und Seele die anderen Köpfe beſiegt. Von eyckiſcher Form ſind das Kind, der jüngere König und Bartholomäus, die Uebrigen beweiſen die Selbſtſtändigkeit des Meiſters.

Je länger man dieß Werk betrachtet, je mehr zieht es durch freie Innigkeit an, erweitert das Herz durch einfache Größe, beruhigt durch Stille, und hat ſich auch dieſer Eindruck verwiſcht, immer von Neuem funkelt dann noch der unvergängliche Farbenglanz nach.

Zu welcher Epoche und durch weſſen Veranlaſſung es nach Meißen gekommen ſein kann, iſt unermittelt. Doch glaubt man, der vorderſte König ſtelle den Herzog Georg vor. Die Bartloſigkeit und geiſtliche Tracht aber haben Hirt in dieſer Geſtalt um ſomehr Herzog Sigismund erkennen laſſen, je auffallender ihm die Aehnlichkeit mit einem in Erz geſchlagenen Bilde Sigismund's erſchienen iſt, das man noch heute in der Begräbnißcapelle des Domes ſieht. Da Sigismund nun als Biſchof von Würzburg nicht allzufern von Nördlingen um 1475 ſtarb, ſo ſcheint nach dieſer Seite nichts der Hypotheſe entgegen zu ſtehn, daß Herlen der Urheber ſei. Doch bleibt nicht nur die Porträtähnlichkeit problematiſch, ſondern Herlen's bekannte Bilder ſind in Vergleich zu dieſem ſo untergeordneter Art, daß er entweder dieß Eine oder die Uebrigen nicht gemalt haben kann. Kein flandriſcher Meiſter brauchte ſich eines ſolchen Werkes zu ſchämen. Und doch iſt es auch Keinem von ihnen beizulegen. In den weißlichen Lichtern auf Fußzehen, Fingern und Gewandfalten erinnert es an einen unmittelbaren Nachfolger Johann's, eben ſo ſehr jedoch tritt es auch wieder aus den Eigenthümlichkeiten heraus, die der eyckiſchen Schule gemeinſam ſind. Dem Beiwerk iſt keine ſichtliche Vorliebe gewidmet und die Landſchaft, Architectur und Luftperſpective bleiben unausgebildeter, als ſich irgend von einem namhaften Niederländer erwarten läßt. Statt deſſen ſind die Geſtalten großartiger und in Gewandung, Gang und Bewegung auf den Flügeln beſonders freier, wenn auch der Faltenwurf nicht, wie Hirt will, raphaeliſch zu nennen iſt, ſondern eher ſchon Martin Schön's trefflichſte Stiche in's Gedächtniß bringt. Die Phyſiognomie der Jungfrau hat gleichfalls nichts flandriſches, und die würdige Frömmigkeit der übrigen Geſtalten iſt durch ſprechenden Blick und Geberde von klarem offenem Ausdruck, ohne daß ein Zwieſpalt der eigenen und fremden Auffaſſungsweiſe zum Vorſchein käme. Das ganze Werk erſcheint wie aus einem Guß.

Die Frage, wer es gemalt, muß ich vorerſt unbeantwortet laſſen. Niederdeutſche Meiſter ſchließt der Charakter des Bildes

aus, und unter den oberdeutſchen paßt in Elſaß und in Schwaben kein einziger bekannter Name; aus andern Schulen, nur ſcheinbar etwa der des Hans Grünewald, oder des Konrad Hyoll, zweier Maler, die ſchon um 1444 Bürger von Frankfurt waren. (Paſſavant Kunſtbl. 1841. Nr. 101. p. 418. Nr. 103. p. 428.) Dem erſteren darf man vielleicht die ſieben Tafeln aus der Geſchichte der Maria zuſchreiben, welche das ſtädtiſche Muſeum zu Mainz, wenn ich nicht irre, als Werke des Mathäus Grünewald aus dem dortigen Benedictinerkloſter erworben hat. Sollten ſie wirklich, da Mathäus ſie nicht gemalt haben kann, von deſſen Vater Hans herrühren, ſo ſteht dieſer mit dem Dombilde zu Meiſſen gewiß in keinem Zuſammhange. Sie ſchließen ſich näher dem niederdeutſchen eykiſchen Typus an. Die Compoſition, die Stellungen und Baulichkeiten ſind der flandriſchen Schule nachgebildet, doch weder in Farbe noch in Ausführung von Feinheit und wohlthuender Harmonie. Die Köpfe der Jungfrau, größtentheils freundlich und lieblich, zeigen das Streben nach gefälliger Form, während die häßlichen Phyſiognomien der Hirten nnd Könige in wunderlichem Widerſpruche zum Ausdruck tiefer Andacht gezwungen ſind.

Größerer Ruhm ſchon zu ſeiner Zeit, erwarb **Konrad Hyoll**, **Hans Grünewald's** Schwager. Die Nachrichten über ihn aus Frankfurter Urkunden reichen bis 1476. Paſſavant, der ihm einige Werke allerdings mit geringer Wahrſcheinlichkeit zutheilt, ſchildert ihn, „als einen der beſſeren Nachfolger der eykiſchen Schule in Deutſchland, durch Naturſtudien, individuelle Auffaſſung, edle Charakteriſtik, Schmelz der Farben und ſaubere Ausführung.“ Er ſetzt ihn jedoch weit unter Rogier van Brügge und Hemling und ſpricht ihm überhaupt einen ausgezeichneten Kunſtgenius ab. Die Zeichnung der Figuren in größeren Dimenſionen ſei nicht immer richtig, die Modellirung ohne gehörige Rundung, und die Färbung zwar niederländiſch, doch nicht von gleicher Klarheit, Tiefe und zauberhafter Harmonie. (Kunſtbl. 1841. Nr. 101. p. 419.) So müßte ſich auch die-

ſer Meiſter aller Mängel entſchlagen haben, ſollte er als Urheber des Meißner Bildes in Frage kommen.

C. Bleibt nun für Schwaben der ſpeciellere Anſchluß an die eyckiſche Schule im Ganzen von geringem Belang und kurzer Entwicklung, ſo iſt der weitere Fortſchritt ausſchließlich in einheimiſchen Elementen begründet. Der letzte, der dieſe in eigenthümlicher Weiſe ausbildet, iſt Hans Holbein der ältere von Augsburg.

Nach Paul's von Stetten Bericht gehörten die Maler in Augsburg zu keiner beſonderen Zunft, ſondern errichteten ſchon gegen die Mitte des vierzehnten Jahrhunderts in Gemeinſchaft der Bildhauer, Glaſer und Goldſchläger eine Geſellſchaft, die zwar ihre eigene Ordnungen und Gerechtigkeiten erhielt, doch niemals zünftige Rechte. Im Jahre 1512 ließen die zeitigen Vorſteher Hans Luz und Chriſtoph Amberger ein Verzeichniß der Namen und Wappen aller Mitglieder ſeit 1489 anfertigen. Der früheren geſchieht deshalb keine Erwähnung, doch geben die Steuerregiſter und Chroniken einige Nachrichten. Zu den älteſten Künſtlern, die das Gerechtigkeitsbuch anführt, gehört vor allem Hans Holbein. (Kunſt-, Gewerks- und Handwerksgeſch. Augsb. 1779. p. 268—74.) Ob er jedoch wirklich in Augsburg geboren ſei, darüber fehlt es an ſicheren Quellen. Von Mander ſagt in der Biographie des jüngern Holbein: (fol. 142.) „het is waer, dat aldaer (in Augsburg) eenen van den selben naem is geweest geboren, die oock een taemlyck goet Schilder was". Dieſem Zeugniß aber, wie ſchon Profeſſor Seyboldin den Juliusheften des deutſchen Muſeum (1778. St. VII. p.44.) hervorgehoben hat, ſteht des Mathes Knaben von Kinckelbach Behauptung gegenüber. Sowohl in ſeinen Memorabilia mundi (Cöln 1601. 12.) als auch in ſeiner Teutſchen Nation Herrlichkeit (p. 426.) ſagt Quad von dem jüngeren Holbein ausdrücklich: „dieſer Holbein iſt von Grünſtadt (an der Hard) auß der Pfalz bürtig." Dort kommen auch in den Steuerbüchern des ſechszehnten Jahrhunderts noch einige andre deſſelben Namens und Vornamens vor,

und in neuſten Zeiten noch ſoll auf einem Markſtein das Wappen gefunden worden ſein, das der jüngere Holbein führte. (Wochenſchr. für d. Badenſche Lande, 1808. Bd. I. p. 134.) Die gleichen Gründe nebſt andren weniger erheblichen führt auch Prof. Mathiä zu Frankfurt für Holbein's Herkunft aus Grünſtadt an. (Ueber Hans Holbeins Geburtsſtadt ect. Frkft. 1815.) Doch ſind ſie zuſammt nicht genügend. Denn Hegner bereits (Hans Holbein der jüngere. Berlin 1827. p. 14.) weiſt theils nach, daß Quad von Kinkelbach ſich in ſeinen Berichten häufig geirrt, theils citirt er Urkunden, aus denen ſich deutlich ergiebt, daſſelbe Wappen der Holbeine zu Grünſtadt komme auch im Dorfe Dankartswyl bei Ravensburg in der Nähe von Augsburg an einem von Friedrich Holbein 1400 geſtifteten Seelhauſe vor. (l. c. p. 16—18.)

Deſſen ungeachtet kann vielleicht Kuad theilweiſe Recht haben, in ſofern Hans Holbein der Aeltere aus Grünſtadt herſtammen mag. Sichrer iſt der Aufenthalt dieſes Holbein des Vaters in Augsburg. Er ſelbſt nennt ſich mehrfach Holbain de Augusta, oder Johannes Holbain Augustanus. Dieß beweiſen die Inſchrift auf dem Stammbaum der Maria im Städelſchen Inſtitut von 1501, ſowie der Gruß des Engels und die Geſchichte des Apoſtel Paulus, die er auf Koſten Ulrich Walter's für das Catharinenkloſter zu Augsburg gemalt hat. (Sandrart II. Theils 3tes Buch c. 7. fol. 249. v. Stetten. p. 273.) In Augsburgiſchen Steuerregiſtern wird Holbein's Name ſchon 1494 gefunden. Er wohnte in einer Straße zum Diepold, in der Gegend, wo jetzt das Zuchthaus ſteht. (v. Stetten, Kunſt-, Gewerbs- und Handwerksgeſchichte II. Band 1788. p. 185.)

Die Zeit ſeiner Geburt, Mannlich's und Anderer Annahme zufolge, fällt um 1450, ſeine Blüthe in die letzten Jahre des fünfzehnten Jahrhunderts und in die erſten des folgenden. Wann er in ſpäterem Alter mit ſeiner Familie nach Baſel gegangen, iſt um nichts ſicherer als ſein Todesjahr ausgemacht. Sandrart erzählt nur nach dem Baſeler Malerzunftbuch, daß er noch um 1498

als Bürger in Augsburg gelebt, sich später nach Basel begeben habe und „daselbst sein Sohn, den jungen Hans Holbein, hernach die Kunst gelehret und in gemeldetes Zunftbuch als seinen Lehrling einschreiben lassen". Zugleich aber fügt er hinzu, er besitze selber zwei Originalzeichnungen des jüngeren Holbein vom Jahre 1512, welche Hans den Vater und dessen Bruder Sigmund darstellten. Die Echtheit dieser Portraits ist freilich durch nichts erwiesen, am wenigsten durch die Ab[illegible]ungen, die Sandrat seinem Werke beigefügt hat. Muthmaßlich jedoch, da Holbein des Jüngern Geburt im Jahre 1498 so ziemlich feststeht, ist sein Vater und Lehrer nicht vor 1512 gestorben. Sein Bruder Sigmund, der sich in Bern niedergelassen hatte, machte sein noch vorhandenes Testament erst 1540, und setzt darin „seinen lieben treuen Bruders sun Hansen Holbeyn den Maler Burger zu Basel als sinen angebornen von Geblüt, auch mannsstammen und namen zum Haupterben ein über all sein Vermögen in der Stadt Bern, als Haus und Hof, Silbergeschirr, Hausrath und alle seine Malergeräthschaften. (Hegner, Hans Holbein der Jüngere, p. 24.)

Ueber die künstlerische Richtung des älteren Holbein geben die noch vorhandenen documentirten Werke den besten Aufschluß.

Die Nachahmung der Niederländer bildet bei ihm nicht die bleibende Grundlage. Er nimmt von ihnen mancherlei auf, doch mehr vereinzelt in äußerer Stellung und Geberde als in Charakteren. Dem Ausspruche Hirt's, man könne nicht zweifeln Holbein habe einige Zeit in Flandern zugebracht, ist deshalb kaum beizupflichten. (Kunstbemerkungen ꝛc. p. 190.) Kein oberdeutscher Meister hat den Gegensatz offener Anmuth und extremer Häßlichkeit schärfer hervorgehoben. Doch führt ihn Holbein ohne gründliche Durcharbeitung nur auf die Spitze. In Christusköpfen strebt er nach Adel, in Maria und heiligen Frauen nach gefälliger Schönheit und Grazie. Sie stehen aber von dem Reichthum lebendiger Individualität schon allzufern, um nicht an innerer Tiefe weit mehr zu verlieren, als sie an äußerer Schönheit gewinnen können. Der frühere Kern des Charakters, die

Concentration der Seele verſchwinden, die Milde verläuft ſich bisweilen faſt ins Verblaſene, und der Zug nach Verallgemeinerung der Form deutet bereits auf beginnende Oberflächlichkeit. Doch bleibt ſich Holbein nicht jedesmal gleich. Bald iſt er mehr, bald minder gediegen.

Solchen Geſtalten nun ſetzt er Formen entgegen, wie die Natur ſie ſelbſt in querköpfiger Laune nicht ſo frazzenhaft bilden würde. Faſchingsſpiele und Mummereien ſcheinen ihr Urſprung und Vorbild zu ſein. Die ſpitzen Naſen, bei zurückgeſchobenem Mund, hakenartig bis zu dem vorſtehenden Kinn herniedergezerrt, die hageren Geſichter mit gekrauſter Stirn und verzogenen Brauen, das geſträubte Haar, alles iſt abſichtlich übertrieben. Zumal, wenn er ſolche Phyſiognomien zum Ausdruck der Wuth und des Hohns verwendet. In dieſem Gebiet iſt er ſchlechthin eigenthümlich. Bei den Niederdeutſchen erſcheint die Widerſacherſchaft als brutale Rohheit, die durch äußere Mißbildung abſtoßen ſoll. Erſt Martin Schön bringt die innere Seite hinzu. Was ſeine Geſtalten thun iſt ihr eigener Wille, verwachſen mit ihrem ganzen Charakter und Selbſt. Hans Holbein folgt einer anderen Auffaſſung. Der Menſch, wie ſündlich er ſei, ſcheint bei ihm nicht eigentlich ſelber böſe; er iſt nur vom Böſen beſeſſen. Es iſt eine fremde Gewalt, die ihn willenlos fortreißt. Der ſchlaue Fürſt der Welt ſchiebt die armſelige Creatur vor, um durch ſie zu handeln.

So kommen denn auch die widrigen Formen bei religiöſer Andacht noch einmal zum Vorſchein. Wir ſollen von der äußeren Disharmonie auf einen Mißklang des Innern ſchließen. Ob ſchön oder nicht, der Menſch kann doch rechtſchaffen und andächtig ſein.

Leider geht ihm für dieſe Geſammtrichtung das unermüdliche Studium ab. Er begnügt ſich mit einem engeren Kreiſe von Phyſiognomien, die er nur ſtückweiſe aus der Natur ſchöpft, und dann häufig bizarr und phantaſtiſch zuſammenfügt, ohne den Zwieſpalt von Inhalt und Form durch tieferen Ausdruck zu vergüten oder zu löſen. In Stellungen, Geberden und Bewegung

zeigt er für diese Stufe genugsame Freiheit; seine klaren Compositionen sind von selbstständiger Erfindung; wo er Anmuth bezweckt, ohne Grobartigkeit einfach, bei Martercenen mehr äußerlich heftig, als von Innen her individuell und energisch. Das Colorit bleibt sich nicht gleich in allen Gemälden. In einigen ist es von bräunlichem Grundton, in anderen lichter, theils in der Carnation, theils in hellblauen und rosenrothen Gewändern mit breiten weißen Lichtmassen. Die technische Behandlung schwankt zwischen zarter Vollendung und handwerksmäßiger Sicherheit auf und ab.

Von diesen Bildern will ich kurz nur die Beglaubigteren berühren.

Das älteste der Jahreszahl nach ist die liebliche Madonna vom 1499 in der städtischen Gallerie zu Augsburg. Schon hier strebt Holbein hauptsächlich in der Jungfrau nach schöner Form und weichem Zuge. Namen und Jahreszahl stehn, wie schon Sandrart (l. c. fol. 249.) erwähnt, auf einer Thurmglocke.

Die gleiche Milde bei liebenswürdiger Naivetät wird an der Barbara und Elisabeth in der Münchner Pinakothek gerühmt. (Kugl. Gesch. d. Mal. II. p. 80.)

Hiervon verschieden scheint mir der Stammbaum der Maria, im Gothaischen Institut, mit der Inschrift: ANO. A. PARTV VIRGINIS SALVTIFERO, M° V° PRIMO PRESIDENTE IN LOCO ISTO. RNDO PRE. F. I. W. HANS HOILBAVN. DE. AVGVSTA. ME. PINXIT. Die Anordnung ist arabeskenartig, wie es von der Goldschmiedekunst her die Oberdeutschen lieben, und es Stammbäumen zusagt. Die Charaktere sind die bekannten des Meisters, doch ohne Uebertreibung. Unten sitzt Jesse, in etwas gezwungen freundlichem Ausdruck und ins Grünliche spielender Carnation, umher Abraham, in ernstem, ruhigem Hinausschaun, Isaac mit langübergebogener Nase in betrachtendes Nachdenken versunken, und Jacob; darüber Manasse, und von dem Stamm aufgetrieben David, als ältlicher Mann, in freudigem Sinnen die Harfe spielend, dann Salomon u. s. f. Die Schönheit der Form, die Milde im Ausdruck, die durchgängige Heilig-

seit der Gewandung herrschen weniger vor, als eine mehr altthümliche ernsthafte Ruhe und Tüchtigkeit. Der Fleischton ist bald kühler mit grauen Schatten, bald wärmer durch bräunliche.

Vielleicht hat Holbein diese Tafel in Frankfurt selber gemalt. In Göthe's Kunst und Alterthum (I. p. 60.) heißt es wenigstens, Holbein sei von den Carmelitern allhier einige Jahre bewirthet worden. (Hegner, l. c. p. 40.)

Aehnlicher wieder dem zuerst genannten Bilde, doch irre ich nicht, flüchtiger sind die siebenzehn Tafeln aus dem Leben und Leiden Christi, nachweisbar im Jahr 1502 für das Kloster Kaisersheim gestiftet und von dort nach Schleißheim gebracht. (Chr. v. Mannlich, Beschreib. d. Gemäldesg. zu München und Schleißheim. München 1805. III. p. 46.) Einzelnes deutet auf die eyckische Schule. Maria z. B. auf der Darbringung im Tempel hält das Kind, als wär es ihr wunderbar fremd, weit von sich ab, und der Hohepriester nimmt es in derselben Empfindung aus ihren Händen.

In den Passionsbildern umgekehrt machen sich hier am meisten jene tollen Narrengesichter voll dämonischer Wuth und Besessenheit geltend, während Christus ihnen in möglichster Reinheit der Form gegenübersteht. Das Colorit ist hell und läßt neben saftigem Grün, Gelb und Roth besonders ein im Lichte fast weißes Blau dominiren.

Aus demselben Jahr sind zwei Taschenbüchlein, mit Studien, voll Wahrheit und Leben. In dem einen steht hinten geschrieben: Depictum per magistrum Johannem Holpein Augustensem 1502. (Hegner p. 40.) Sie befinden sich in der Bibliothek zu Basel.

Die vier kleineren Tafeln im Städel'schen Institut sind von geringerem Werth als die größeren zu Schleißheim.

Als bedeutend vollendeter in Charakteristik und Composition erweisen sich die beiden Flügel in der Gallerie der Kunstfreunde zu Prag, mit der Namensschrift, doch ohne Jahreszahl. Die Umrisse sind fest und frei mit nunmehr vergilbter Tinte gezeichnet die Schatten grau hineingetuscht und durch Schraffirungen

verstärkt; die höchsten Lichter weiß aufgesetzt. Von den trefflich gruppirten Figuren erinnern einige entfernt an Peter Vischer's Apostel.

Am reichsten in Figuren und Composition ist auf der ersten Tafel der Tod der Maria. Johannes reicht der Jungfrau knieend die heilige Kerze. Die übrigen Jünger, die gewohnten Physiognomien, mit struppigtem Haar oder wilden Locken, in bewegter Stellung mannichfaltig umher gruppirt, geben mit Ausnahme nur den Ausdruck andächtiger Theilnahme wieder.

Auf der anderen Tafel ist innen links die Verhölle, dessen die knieende Jungfrau, auf deren Fürbitte eine gekrönte nackte Gestalt, von einem Engel empfangen, emporschwebt. Joseph, als Zimmermann beschäftigt, schaut auf die Scene; darüber sind, wie auf dem ersten Flügel, in Arabesken drei Heilige angebracht.

Sechs und dreißigste Vorlesung.

III. Ein dritter Kreis deutscher Meister, die durch flandrischen Einfluß weiter schreiten, hat seine Heimath in Franken, und zum ausschließlichen Mittelpunkt Nürnberg.

Kein Ort ist gegen Ende des fünfzehnten Jahrhunderts und mehr noch im sechszehnten für die Geschichte der deutschen Kunst von größerer Wichtigkeit.

Aeneas Sylvius bemerkt in seiner Historie Europa's (Op. geogr. et hist. Helmst. 1699. p. 304.) die sterile sandige Gegend, in welcher die Stadt erbaut, habe die Bürger zur Betriebsamkeit aufgefordert. „Denn Alle, sagt er, sind Handwerker und Kaufleute: daher die vielen Reichthümer und der große Namen in Deutschland."

Doch gehört Nürnberg nicht zu den älteren Städten. Erst um die Mitte des eilften Jahrhunderts kommt es in Documenten vor. Seine Gründung verdankt es den kaiserlichen Gütern der Umgegend, deren Verwaltung einen Burggrafen nöthig machte. Ansiedler ziehn allmälig herbei, besonders Franken, doch auch Bewohner aus verschiedenen Theilen des südöstlichen Deutschlands. Weder die fränkischen Kaiser noch die Hohenstaufen lassen es an Privilegien fehlen, und ihre häufige Anwesenheit im Gefolge von Fürsten und Herrn vermehrt den Verkehr. So wächst die Stadt schnell, und ihre Gemeinde, in Gil-

ten, Dialect und Volkscharakter bildet ſich zu einem ſelbſtſtändigen Ganzen. Denn bereits Sylvius ſagt, (l. c.) die Nürnberger wollten weder Baiern ſein, noch Franken, „sed tertium quoddam separatum genus.“

Unter dieſen begünſtigenden Umſtänden entfaltet ſich das Stadtrecht zu ſeltener Schärfe und Feſtigkeit. Der Grundzug, wie für Venedig, giebt die ariſtokratiſch zähe Verfaſſung. Vollſtändig zwar bleibt auch hier die Macht derſelben nicht von der Beizugung der Zünfte verſchont. Als nach dem Tode Ludwig des Baiern, der die Gewerke zu heben geſucht hatte, die Patrizier Karl dem Vierten zur Seite ſtehn, ergreift die Bürgerſchaft, um ihre Freiheiten beſorgt, die Partei des Gegenkaiſers, und treibt 1340 die ehrbaren Herrn aus der Stadt. Der leichterrungene Sieg kommt ihr nicht lange zu Statten. Noch in demſelben Jahre zieht Kaiſer Karl mit großer Kriegsmacht heran, und übertrug den wieder eingeſetzten Geſchlechtern das alleinige Regiment auf ewige Zeiten. Zugleich aber, wie man glaubt, verordnet er einen zweiten größeren Rath. Dem inneren werden dann noch (1378) acht zünftige Bürger beigeſellt. Mit dieſer wahrſcheinlich freiwilligen Conceſſion ſchließt ſich für die Gewerke der Kreis politiſcher Rechte.

Den eigentlichen Stamm der Geſetzgebung und Regierung bilden von jetzt an als innerer Rath 34 Patrizier und acht Mitglieder bevorrechtigter Zünfte. Die Befugniß der letzteren iſt höchſt beſchränkt. Theils, wie es ſcheint, wohnen ſie nur auf unbedeckliche Berufung den Sitzungen bei, theils haben ſie nur eine gutachtliche Stimme, obſchon urſprünglich ihre Einſetzung nicht wie ſpäter, eine leere Form iſt. Die Patres ihrerſeits ſchieden ſich in ſechs und zwanzig Bürgermeiſter und acht alte Genannte. Letztere, als repräſentirender Ausſchuß des größeren Raths, brauchen anfangs nicht zu den Geſchlechtern zu gehören, im Verlaufe der Zeit jedoch werden ſie nur aus den rathfähigen Familien erwählt. Die Patres wieder zerfallen einmal in jüngere und ältere, ſodann in verwaltende Rathmannen und Schöffen, welche dem peinlichen Halsgericht vorſtehn. Zu

rm kleineren Ausschuß, als „innerem geheimem Rath", tre-
die dreizehn älteren Bürgermeister mit den vier ersten Ge-
nnten zusammen. Die Leitung wie der Vorsitz wechselt mo-
tlich unter den Bürgermeistern, die für diese Zeit die „regie-
den" heißen.

Diesem, nicht dem Gesetz, doch der Sitte nach lebenslänglichen kleinen Rath steht der größere beinahe machtlos gegenüber. e „Genannten" desselben, selten unter zweihundert, werden n den Herren aus den angesehensten Bürgern gewählt und Ostern ergänzt. Sie sollen einerseits die wichtigeren Be-
lüsse an die Bürgerschaft bringen, andrerseits letztere vor dem athe vertreten. Ohne Berufung aber haben sie kein Recht zu itzungen, und dürfen sich auch dann nur gutachtlich über vor-
legte Fragen aussprechen.

Dessenohngeachtet sind die wesentlicheren Staatsgeschäfte ch den Rathsherren, ja selbst dem Ausschuß entzogen. Aus r Mitte der Senatoren bilden vorerst wieder sieben „seniores" it dem regierenden Bürgermeister den „älteren geheimen ath." Die volle Mitwissenschaft und Entscheidung kommt die-
m ebensowenig zu. Ein neuer Ausschuß von Dreien besorgt lein fast die Verhandlungen mit Kaiser und Fürsten, die Bünd-
isse und Kriegsrüstungen, und nimmt die Bürger in Schwur nd Gehorsam. Ihre Spitze erhält die Verfassung nach Aus-
heidung des dritten Mitgliedes in dem Amt der beiden „Lo-
unger", so genannt nach der alten Vermögenssteuer. Nur hnen wird der Gang und Zusammenhang aller Geschäfte be-
annt. Doch bleiben sie theils unter kaiserlicher Aufsicht dem Senate verantwortlich, theils müssen sie jährlich den Siebenherrn Rechnung ablegen.

Der älteste Losunger endlich, als höchster Beamter, ist seit 571 zugleich Reichsschultheiß und Pfleger der Veste, nachdem ie Stadt 1427 die verpfändeten Einkünfte des Schultheißenamts usgelöst hatte, und dem Rathe 1459 der Blutbann vom Kaiser uf ewige Zeiten verliehen war.

Das Entſtehn wie die Dauer dieſer Verfaſſung laſſen ſich genügend weder aus patriziſcher Herrſchſucht und Strenge noch aus unterwürfigem Gehorſam der Bürger erklären.

In den königlichen Städten überhaupt ſind die Streitigkeiten im Ganzen weniger heftig als in den biſchöflichen. Beſonders in Oberdeutſchland haben die Bürger, nachdem ſie die Hörigkeit abgeworfen, nur noch das Recht der Mitregierung durchgeſetzen, und begnügen ſich in hergebrachtem Vertrauen mit einem hier größeren, dort kleineren Antheil.

Auch in dieſer Rückſicht iſt Nürnberg begünſtigt. Es lernt niemals einen anderen Herrn als den Kaiſer kennen. Kein Biſchof, kein Graf ſteht der Stadt gegenüber. Der Burggraf iſt nur die Obrigkeit für das umliegende Land; ſelten werden ihm ſtädtiſche Rechte verpfändet.

Der Hauptgrund aber für das Fortbeſtehn der alten Verfaſſung iſt in den Geſchlechtern ſelbſt zu ſuchen.

In anderen Orten bringen ſie häufig durch innern Zwieſpalt ihren eigenen Stand in's Verderben und die Stadt in Ungemach; oder ſie ſtreben in äußeren Fehden nach Schätzen und behandeln daheim die Bürger mit hoffärtiger Verachtung.

Die Patrizier von Nürnberg zeichnen ſich durch Einigkeit aus. Von dem Landadel halten ſie ſich im Ganzen fern, und wenden ſich lieber dem Großhandel zu, durch den ſie ihr Intereſſe mit dem der Gewerke verflechten und dadurch Ernährer und Wohlthäter der Stadt werden. Die Verwaltung führen ſie mit Klugheit und Mäßigung. Der venetianiſchen düſtern Heimlichkeit bedürfen ſie nicht, weder innerhalb des Raths noch gegen die Bürger, und je weniger deshalb ihre Macht beſtritten iſt, deſto wohlgeſinnter regieren ſie ohne Erhebung und Stolz. Ihre politiſche Erziehung iſt ſtreng. Kein Untüchtiger gelangt zu den höheren Aemtern. Die Abgaben vertheilen ſie gerecht, der Staatsſchatz mehrt ſich in ihren Händen, ihre Anſtalten für das öffentliche Beſte ſind trefflich, und ihre Handelsverträge zeigen gereifte Erfahrung. Auch die ſeltene Aufnahme fremder Geſchlechter trägt zur Befeſtigung bei. Durch die Stufen-

folge der Macht und Mitwiſſenſchaft ſind außerdem Patrizier und Zünfte faſt in der ähnlichen Lage. Es beſteht für die Mehrzahl faktiſch nach dieſer Seite eher ein quantitativer Unterſchied der Rechte, als ein wirklicher Gegenſatz.

Dieſe Verhältniſſe — deren Bild ich zum größten Theil einer Abhandlung meines Freundes, des Herrn Regierungsaſſeſſor Hegel in Magdeburg habe entlehnen dürfen — laſſen Nürnberg zu einer der mächtigſten Handelsſtädte emporblühn. Metall- und Tuchfabriken ſind ſchon im dreizehnten Jahrhundert in vollem Gange, und nirgend faſt wird die Spedition zwiſchen der Levante und den nordiſchen Hanſeſtädten gewinnreicher betrieben, als in dieſem glücklich gelegenen Mittelpunkt, dem auch die Wege nach Oſten und Weſten offen ſtehn. Die Großhändler von Nürnberg, meiſt ſelber Rathsherren und häufig Geſandte der Republik, halten ihre Comptoirs in Cöln, Brügge, Bremen und Lübeck, in italieniſchen und franzöſiſchen Städten. Der perſönliche Beſuch dieſer Orte ſchärft ihren praktiſchen Blick, und macht ſie nur um ſo begieriger, jede neue Erfindung ſich anzueignen, und Erwerb und Handel weiter zu erweitern.

Der wachſende Flor ruft Kaufleute und Handwerker ſelbſt aus Italien nach Nürnberg. Sie finden gaſtliche Aufnahme und verbreiten ihrerſeits Geſchicklichkeit und Kenntniß. Auch Gelehrte und Künſtler werden herbeigezogen, und beſonders von den Patriziern geehrt, von denen ſich manche ſelbſt in Kunſt und Wiſſenſchaft auszeichnen.

Solch ein Zuſammenwirken von praktiſchem Handgeſchick und theoretiſcher Bildung weckt nun auch früh ſchon diejenigen Künſte, welche dem Handwerk näher ſtehn, die Architectur, das Schnitzen in Holz, die Kunſt der Steinmetzen und Metallgießer.

In der Baukunſt herrſcht hier im zwölften Jahrhundert und zum Anfang des dreizehnten, in der Burgcapelle z. B. und den alten Theilen der Sebalduskirche, noch der Baſilikenſtyl mit Deckengewölben. Gegen den Schluß des dreizehnten und das vierzehnte hindurch dringt die germaniſche Bauweiſe ein. Doch nicht in jener leichten reichen Entfaltung, die in dem Cölner Dom, in

der Façade des Straßburger Münſter und in nordfranzöſiſchen Werken zu vollſter Pracht gelangt, ſondern minder gegliedert, gewerkartiger und bürgerlich ſchlichter. Heitere Zierlichkeit zeigt nur der neue Chor von St. Sebald (1377) mit ſeinen ſchlanken Pfeilern und Säulchen, die bei gleich hohen Seitengängen palmenartig ihre flachen [illegible] Kronen ringsher ausſtrecken. Ein Geſchmack, der endlich im fünfzehnten Jahrhundert in dem neuen Chor der Lorenzokirche (1439—77) ſchon ausgeartet erſcheint.

Aus demſelben Bauſtyl entwickelt ſich als belebender Schmuck eine verwandte Sculptur; getragen noch von den Ueberlieferungen altchriſtlicher Kunſt, doch in Stellung, Bewegung und Faltenwurf auf weichen Schwung der Linien und in den fein behandelten Geſichtstheilen auf den beginnenden Ausdruck inneren Lebens gerichtet. (Kugler, Handb. d. Kunſtgeſch. S. 516.) In dieſem Charakter meißelte beſonders Sebald Schonhorfer die Statuen in der Vorhalle der Marienkirche (1355—61) und an dem gleichzeitig erbauten Brunnen.

Einer anderen Richtung bricht Adam Kraft in der zweiten Hälfte des 15ten Jahrhunderts Bahn. Er ſucht die Sculptur ſelbſtſtändig zu machen, und aus dem architectoniſchen Typus gegen das Maleriſche hinüber zu wenden. In Phyſiognomien Geſtalt und Bewegungen durch portraitartige Charakteriſtik und individuellere Lebendigkeit für den Ausdruck der Leidenſchaften. Daß er bei der Schwierigkeit dieſes Ueberganges in faſt ſchneidende Schärfe geräth und lieber die vaterſtädtiſchen Formen nachbildet als die Antike, liegt in der Natur ſeiner volksthümlichen Neuerung.

Die Metallgießer ihrerſeits ſchlagen einen wiederum verſchiedenen Weg ein. Am ſichtlichſten durch die Familie Viſcher.

Der ältere Herrmann Viſcher behält ſelbſt in der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts den germaniſchen Styl noch aufrecht. Er bemüht ſich, denſelben nur von Neuem zu beleben, und durch einzelne antike Motive, in der Gewandung namentlich, zu veredeln. Sein Sohn jedoch, Peter, der berühmteſte ſei-

nes Geſchlechts, läßt anfangs, z. B. in dem Grabmonument des Erzbiſchofs Ernſt von Magdeburg (1495), Adam Kraft's Darſtellungsart auf ſich einwirken. Wie es ſcheint, nur als Durchgangspunkt. In ſeinem ſpätren Werke, dem Sebaldsgrab, ſtrebt er den Typus ſeines Vaters mit reicherem Studium antiker Formen und friſchem Blick auf die lebendige Gegenwart zu verbinden. In den Apoſteln überwiegt der germaniſche Styl, in den allegoriſchen Figuren die Antike, und erſt in den Scenen aus der Legende des Heiligen kommen beide mit jener realen Charaktertreue in Einklang, in der ſeine eigene Portraitſtatue daſteht. (Kugler, Handb. d. Kunſtg. S. 777—78.)

Bei ſo förderlichen Umſtänden fehlt es auch der Malerei nicht an Vorarbeiten. Lage, Local, Kunſtliebe, Reichthum, alles kommt ihr zu Gute, und die Sculptur fordert ſie zum Wettſtreit in ihrem eigenen Gebiete heraus. Denn in Franken verbinden ſich, wie in Schwaben, Sculptur und Malerei häufiger und enger als in anderen Theilen Deutſchlands zur gemeinſamen Auszierung der Altäre. Beſonders in Kirchen des ſpäteren germaniſchen Styls, der als Baukunſt ſchon durch perſpectiviſche Wirkung in's Maleriſche herüberſchweift und vermittelſt des bunten, gebrochenen Tageslichts durch das ganze Gebäude den künſtlichen Schein einer wunderbaren Farbenſtimmung verbreitet. Aus dieſer ſoll dann als Glanzpunkt der Hochaltar vorleuchten. Von Außen in architectoniſcher Form, im Innern voll von Standbildern der Heiligen, oder Reliefs und Scenen aus der Geſchichte Chriſti; prächtig durch Gold, Silber, köſtliche Geſchmeide und gefärbte Gewänder, beſeelt durch fein bemalte Geſichter und Hände, die doch wieder den Sculpturcharakter nicht verläugnen dürfen, da ſich die Malerei erſt auf den Flügeltafeln ſelbſtſtändig zu ergehen hat. Bei dieſem gemeinſamen Zweck zeigen Gemälde und Statuen nicht nur gewöhnlich den gleichen Schulcharakter, ſondern die vorwaltend maleriſche Wirkung, zu der das Ganze beſtimmt iſt, macht es wahrſcheinlich, daß den berühmteren Malern, welche die Schildereien lieferten, auch die Zeichnung und Fertigung des geſammten Schreins übertragen wurde. Außer in un-

geförbtem Holz arbeiteten die Bildschnitzer selten ohne Beihülfe der Maler, und standen in Bezug auf Styl und Behandlung unter deren Aufsicht; woraus denn der Einfluß der jedesmal blühenden Malerschule auf die Bildschnitzereien erklärlich wird. (Schorn, Kunstbl. 1836. Nr 2. p. 7. Wach, Kunstbl. 1833. Nr. 2. Kugler, Handb. d. Kunstg. p. 576—80, p. 771.) — Die Reihe älterer Malernamen, die von Murr in seinem Journal, (Bd. II. p. 63. sq.) und die Nachrichten über frühere Gemälde, die er in seiner Beschreibung von Nürnberg anführt, will ich nicht wiederholen. Wir haben es allein mit der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts zu thun.

Ihre Aufgabe ist einfach. Sie hat das auszubilden, was Martin Schön, die Ulmer Schule und Holbein unerledigt lassen.

Das Anmuthige und Liebliche, wie die innere Harmonie kräftiger Charaktere gelangen den Meistern im Elsaß und Schwaben in hohem Grade. Doch um deswillen eben mildern sie gern alles Eigene, oder nehmen es gar nicht auf. Das höhere Ziel aber liegt nicht in dem bloßen Vermeiden. Selbst das Scharfe muß sich die Darstellung, wenn es nöthig wird, einverleiben, um es in echter Mäßigung in Fluß und Einklang zu bringen.

Bei den fränkischen Malern war schon im vorigen Jahrhundert die härtere Charakteristik herrschend. Verstärkt sich die gleiche Richtung nun auch in der jetzigen Epoche, so geschieht es, glaube ich, weil die Kunst sich fester noch an das Handwerk anschließt. In Schwaben feiert der Minnegesang seine volle Blüthe, und auch die Meistersänger des vierzehnten Jahrhunderts schließen sich hier wie am oberen Rhein und zu Mainz noch dieser Dichtkunst in minder abweichender Weise an. Im fünfzehnten aber wird Nürnberg ein Hauptlocal für die zünftige Uebung der äußeren Form und den Ausdruck prosaischer Reflexionen.

Die Malerei folgt dem ähnlichen Wege. Gerade in Nürnberg ist ihr enger Verein mit dem Handwerk um so unabweislicher, jemehr die Zünfte in ihrer Beschränkung zugleich ihre ungeschmälerte Ehre finden. Ihrer Ruhe und Ordnung hauptsächlich verdankt die Stadt den wachsenden Flor. Der Clerus ver-

mag ſich nicht vorzudrängen, und das Raub- und Kriegswesen der fränkiſchen Ritterſchaft bleibt ein den Städten entgegengeſetzter Lebenskreis. Gewerk, Kleinhandel und Fabrication aber entwickeln auch innerhalb der Anſchauung vor allem den aufmerkenden und ſtreng unterſcheidenden Verſtand. Beſonders wenn das Gedeihn des Ganzen ſtatt auf dem Segen der Natur, nur auf hartnäckigem Fleiß und klugem Erwerb beruht.

Schon Grüneiſen (Ulm's Kunſtleben ꝛc. p. 7.) ſagt von den fränkiſchen Malern, ſie ſetzten die Wahrheit über die Schönheit, und ergötzten ſich ſelbſt am Häßlichen, wenn es nur Bedeutung und Charakter an ſich trage.

In der That, ihrem Verſtande, der ſich die Gegenſätze ungelöſt auseinander hält, iſt es Ernſt mit der realen Häßlichkeit. Dieß Extrem durch tieferen Humor wieder umzuwenden oder als dämoniſchen Fanatismus erſcheinen zu laſſen, kommt ihnen kaum in den Sinn.

Deutlicher noch wird der Einfluß des Handwerks in der techniſchen Ausführung.

Das Formſchnittweſen, von welchem der Bücherdruck ausgeht, das Coloriren von Heiligenbildchen und Spielkarten, womit von Nürnberg aus der breiteſte Handel betrieben wird, dieſe Gewerbskunſt ſind hier von größerer Wirkſamkeit als in Ulm oder Colmar. Die beſten Meiſter bewahren zu größtem Theil auch in Gemälden die ſchwarzen Umriſſe, auf die ſich der Holzſchnitt einſchränken muß. Die flandriſche Malweiſe, die dem entgegengeſetzten Principe folgt, iſt zwar auch ihnen nicht unbekannt, ihr Hauptgeſichtspunkt jedoch ſind charakteriſtiſche Formen. Nichts hebt dieß in einfacherer Schärfe hervor als feſtgezeichnete Umriſſe, für welche dann das weitere Ausmalen kein Ueberfluß, doch auch nicht das einzige Mittel iſt, ſichtbar und wirkſam zu werden. Benutzen nun aber dieſelben Meiſter, hauptſächlich gegen den Schluß des Jahrhunderts, zuweilen auch für die Oelmalerei das flüchtigere Antuſchen ſo viel als möglich, ſo geſchieht dieß weder aus Mangel an Ausbildung, noch, wie zu Rubens' und Teniers' Zeit, der neuen geſteigerten Wirkung wegen. Sie haben

mehr wohl den äußeren Vortheil im Auge, daß dieſe Behandlungsart ſchneller zum Ende führt, als der flandriſche gründlich ausmalende Fleiß. Die merkantiliſche Betriebſamkeit, die alle Beſtrebungen, je mehr ihrer ſind, um ſo lieber zu fördern ſtrebt, ſcheint bereits dieſer Epoche nicht abzugehn.

So viel Treffliches nun auch der enge Verein von Handwerk und freier Kunſt hervorgebracht hat, ſo liegt darin doch eine gefährliche Klippe. Die reichsſtädtiſche Freiheit iſt ein koſtbares Vorrecht; je weniger die Zünfte aber ſelbſtſtändig in das Regiment eingreifen, das ihre Stadt mit den Welthändeln und höhern Intreſſen des Reichs in Verbindung ſetzt, je bürgerlich beſchränkter bleibt der Sinn nur auf das Nächſte gerichtet. Beſonders wo der praktiſche Haus- und Gewerksverſtand die befreiende Phantaſie zurückhält. Kommt hiezu in dem eignen Leben noch eine unbehülfliche Eckigkeit, bei der wohl das Tüchtige einkehrt, aber die Grazien ausbleiben, ſo läuft die Kunſt nur zu leicht Gefahr, proſaiſch zu werden.

Die Sculptur deshalb ſucht nicht mit Unrecht in dem frühren germaniſchen Styl oder antiken Formen eine Aushülfe. Die Malerei jedoch kann für die jetzige Epoche weder bei jenem Beharren, noch bei den Alten und Italienern ſich einbürgern. Für ſie ſteht nur ein Weg offen; der Anſchluß an die eyckiſche Schule. Denn dieſe verbindet mit genauer Beobachtung zugleich die innige Tiefe, mit abgeſchloſſener Bürgerlichkeit die umfaſſende Weite, und mit dem weltlichen Ernſt die heiligende Demuth.

Wenn die ſchwäbiſchen Schulen im Ganzen daher den eyckiſchen Einfluß mehr von ſich ablehnen als ſich ihm hingeben, ſo gleichen die nürnberger Meiſter in Betreff ihres volleren Aufnehmens den Weſtphalen und Cölnern. Bei dieſen jedoch giebt die nöthige Kräftigung den Grund der Verbindung ab, für unſere Stufe umgekehrt ſoll das Harte ſich mildern, das proſaiſch Reale poeſiereich beſeelt und das Weltliche religiös vertieft werden. Deſſenohngeachtet darf auch hier die niederländiſche Einwirkung die Phantaſie nur befähigen, den Kern ihrer heimiſchen Vorzüge künſtleriſch zu entfalten.

Dieſen Forderungen kann nur Genüge geſchehn, inſofern in dem nationalen Grundcharakter beſtimmte Elemente an und für ſich der eyckiſchen Auffaſſung näher entſprechen. Solch innrer Zuſammenhang iſt wirklich vorhanden. Die Anmuth wird von der Nürnberger Schule nicht aus formeller Ungeübtheit mit ſchärferen Affecten und Formen vertauſcht. Der Grund liegt tiefer. An ſtetiger Harmonie und innerem Frieden in weltlichen und religiöſen Zuſtänden, woraus jene offene Milde entſpringen könnte, gebricht es nicht. Die Zünfte aber, ſtatt zu herrſchen, werden beherrſcht. Der lebendige Einklang des Ganzen bleibt für ſie nur ein Werk fremder Thätigkeit, die mit kräftigem Ernſte über ihnen ſteht und ſie von oben her leitet. Je oligarchiſcher die Verfaſſung iſt, um ſo durchgreifender wird die Macht der Regierung allen fühlbar. Die Stände ſind noch weiter geſchieden als anderwärts, doch Patrizier wie Handwerker, Großhändler wie Krämer, alle ſind gleichmäßig überwacht, und durch die gemeinſame Ordnung geregelt; ja die Obrigkeit, um ſolche Verfaſſung im Gang zu erhalten, muß feſt auch gegen ſich ſelber ſein. Dieſe Strenge der allgemeinen und perſönlichen Zucht, wie jenes Gefühl einer überragenden Herrſchaft, der alle gehorchen, werden das Band der ähnlichen Anſchauung zwiſchen den Malern in Nürnberg und Flandern. Mit dem großen Unterſchied aber, daß es andere *Gebiete* ſind, in welchen dieſe Vorſtellungen ſich hauptſächlich geltend machen. In Nürnberg prägt ſich im *weltlichen* ſtädtiſchen Leben das Verhältniß aus, das die Brüder van Eyck von der *Religion* her zum Ausgangspunkt nehmen.

Dieſe Verſchiedenheit führt nicht unwichtige Abweichungen nach ſich. In Nürnberg geht die äußere Strenge der Formen aus der innern hervor. Die van eyckiſche Schule iſt kaum minder ſtreng, theils aber wendet auch ſie ſich im weiteren Verlauf ausdrücklich zum Zierlichen hinüber, theils verdeckt ihre ebenſo fein als individuell belebende Modellirung von Anfang an das allzu Herbe, und vergütet es überall durch die reizende Farben-

pracht und reiche Naturumgebung. Nach allen dieſer Seiten bleiben unſere Meiſter trockner und härter.

Was ihnen näher zu Gute kommt, iſt jene unverbrüchliche Hoheit, von der ein ſtrenges Gebot ergeht der Ehrfurcht und Andacht. Doch die ſchwäbiſchen Schulen bereits ſetzen die Anmuth innrer Harmonie und die ſelbſtgewiſſe Befriedigung an deren Stelle. Mehr noch bilden die Meiſter von Nürnberg diejenige Schule, aus der unmittelbar Dürer entſpringt, ein Genius, der Reformation enger verwandt als irgend ein andrer von allen bisherigen Malern. Der Fortſchritt zu Dürer hin muß jetzt ſchon an ihnen ſichtbar werden.

Selbſt in der Nachbildung flandriſcher Phyſiognomien und Geſtenſprache verſchwindet das eigentliche Kirchliche. Alles wird menſchlich ſelbſtſtändiſcher und weltlicher. Das ſtumme Sinnen des ganzen Gemüths verwandelt ſich zum klaren Nachdenken, das innig verſchloſſene Gemüth zum redenden Verſtande, und wenn auch eine noch ſtrengere Hoheit hindurchwaltet, ſo iſt es doch mehr ein obrigkeitlicher Ernſt, und ihm gegenüber eine bürgerliche und häusliche Ehrfurcht. —

Sieben und dreiſsigſte Vorleſung.

Von einzelnen Meiſtern dieſer Epoche muß ich mich, als berühmteſten, auf Michael Wohlgemuth beſchränken. Ihm allein dürfen unter den vorhandenen Tafeln einige mit Sicherheit zugetheilt werden.

Seine Lebensumſtände ſind wenig bekannt; van Mander erwähnt ihn gar nicht und Sandrart ſagt nur, „das weltbeſchriene Nürnberg möge ſich über ihn erfreuen, als welcher zu ſeiner Zeit für einen der bäſten Kunſtmahler und Reißern geachtet worden: dannenhero auch der große Dürer zu ihm in die Lehre geſtellet worden.“ Von ſeinen Arbeiten nennt er nur die Holzſchnitte der Nürnbergiſchen großen Chronik, und die Altartafeln aus der Auguſtinerkirche, die jetzt ein Hauptſchmuck der Moritzkapelle ſind.

Einen feſteren Anhaltspunkt giebt das Portrait der Praun'ſchen Sammlung, gegenwärtig in München. Die Aufſchrift der Rückſeite lautet: dieſes hat Albrecht Dürer abkonterfät nach ſeinem Lehrmeiſter Michael Wolgemut im Jahr 1516, undt er war 82 Jar undt hat gelebt vis man zelet 1519 Jar, da iſt er verſchiden an St. Endres Dag früh en die Sün aufgüng. (Huberts Handbuch Bd. 1. p. 108. Fiorillo, Geſch. d. z. K. in Deutſchl. II. p. 327—28.)

Dieſem Bericht zufolge ward Wohlgemuth um 1434 geboren; und ſtammt nach Doppelmayer (hiſtor. Nachricht von nürnb. Malern und Künſtlern p. 181.) aus einer nürnbergiſchen Künſtlerfamilie. Seine Vaterſtadt ſcheint er in ſpäteren Jahren wenig verlaſſen zu haben, wer jedoch in der Jugend ſein Lehrmeiſter geweſen, iſt unermittelt. Heinecken ertheilt nur mit geringer Wahrſcheinlichkeit dem Jakob Walch dieſen Ruhm. In Neudörffer's Nachrichten heißt es zwar: „Jakob Walch ſtarb 1500. Hans von Kulmbach iſt ſein Lehrjunge geweſen;" des Wohlgemuth aber wird nicht gedacht. (v. Quandt; d. Gem. d. M. Wohlg. ect. Dresden und Leipzig. Fol. 5.)

Daß Michael noch als Greis beweibt war geht aus dem Contract hervor, den er wegen des Schwabacher Hochaltars abſchloß. Seiner Frau ſind darin zehn Fl. „zum Leykauf" feſtgeſetzt.

Von den Nürnbergiſchen Malern ſcheint er eine der größten Werkſtätten mit vielen Gehülfen und Schülern gehabt zu haben. Schon Dürer, der 1486 zu ihm in die Lehre kam, führt über die Behandlung von Seiten der Geſellen Klage, und je älter der Meiſter ward, jemehr wohl überließ er die Arbeit zu großem Theil ſeinen Schülern. Hierauf deutet wenigſtens der obenerwähnte, von dem Schwabacher Rathpfleger vorſichtig abgefaßte Contract. Derſelbe beſagt ausdrücklich: „wo aber die tavel an einem oder mer Orten ungeſtalt wurd, das ſoll er ſolang endern vnnd puſſen, bis die nach der beſtendigen Beſichtigung von beeden tailen dazu verordnet wohlgeſtalt erkannt wurd, wo aber die tavel dermaſſen es vngeſtalt gewinn, der nit zu endern were, So ſoll er ſoliche Taueln ſelbſt behalten vnnd das gegeben gelt on abgang und ſcheden widergeben." (v. Quandt. l. c. fol. 10.)

Die früheſten unter den bekannten Arbeiten Wohlgemuth's ſind Wildſchnitzereien.

Winterbach, in ſeiner Geſchichte der Stadt Rothenburg, ſchreibt ihm einen Altarſchrein zu, den er ſchon um das Jahr

1451, nach v. Quandt um 1454, für die St. Jacobskirche gefertigt habe. Doch ist dieß Jugendwerk bereits im Jahr 1494 verbrannt. (Schorn, Kunstbl. 1836. No. 3. p. 11.) Ein zweiter Schrein in derselben Kirche, für den Altar des heiligen Blutes im Jahr 1474 gestiftet, besteht nur aus unbemalten Figuren, in Gestalt mager und schwach in Zeichnung, obwohl im Typus der Schule, so daß diese Arbeit, nach Schorn's Urtheil, „jedenfalls nur zum geringeren Theil dem Meister selbst angehören dürfte."

Die Hauptkraft seines Genius aber wandte Wohlgemuth bis in sein spätes Alter der Malerkunst zu. In ihr verbindet er drei Elemente.

Die Grundlage bildet die Erinnrung an den früheren Typus, den er von seinem Lehrer überkommen und in seiner Jugend an den Sculpturwerken seiner Vaterstadt studirt haben mag. Er liebt noch die goldenen Lüfte und tellerartigen Glorien; auch sind die meisten seiner Gestalten schmal in den Schultern, in den Hüften etwas gedreht, und manche der schöneren Köpfe rundlich, von feiner Nase und kleinem Munde.

Mit klarem Sinn jedoch wandelt er dieß Ueberlieferte zu durchgreifend fester Charakteristik um. Scharf zu individualisiren, lebendig zu bewegen und die heilige Geschichte in die Form seiner Umgebung zu kleiden, ist sein Hauptproblem. Unter seinen Zeitgenossen hat er hiefür die kräftigste Anschauung, die in ihrer alterthümlichen Strenge durch schlichte Würde und nachhaltige Großheit alle anderen Meister besiegt. Schroffes bekümmert ihn wenig; er sieht auf verständliche tüchtige Bezeichnung mehr als auf Freundlichkeit; selbst das Grelle in Form und Ausdruck giebt ihm keinen Anstoß. Sein Gegenstand scheint dieß zu fordern.

Gerade die Städte, die später kampflos zum Protestantismus übergehn, erfreun sich an extremen Darstellungen der Passion. Denn in ihr am schärfsten kommen die Gegensätze zur Sprache, deren Versöhnung die Reformation erstrebt, die menschliche Selbstgerechtigkeit und Heiligkeit Gottes. Das Verwerfliche

ihres Kampfs so eindringlich als möglich zu machen, ist das unbewußt nächste Interesse. — Die religiöse Freiheit darf der Andacht und Ehrfurcht am wenigsten entbehren. So will denn auch unser Meister das Härteste, was jemals geschehn, nicht mit Milde behandeln, das Schmachvollste, was der Mensch je vollbracht, nicht verschönern. Je ehrsamer die rechtschaffnen Nürnberger leben, desto mehr glaubt er die wirkliche Häßlichkeit in dem frechen Aufruhr noch überbieten zu müssen. Ihr gegenüber stimmt ihn das unverletzlich Heilige zum gewichtigsten Ernst. In einigen seiner Gestalten liegt ein so tiefes Nachdenken, als gält es, das Unverträglichste doch im Geist zu bezwingen. In anderen will er die Hoheit, Treue und Frömmigkeit gleichsam geborgen zeigen vor dem rohen Anlauf der Welt.

Für diesen Punkt kommt ihm das Vorbild der eyckischen Schule zu Hülfe. Er entlehnt theils das Local in Landschaft und Architectur, theils Charaktere, Motive, Gruppirung, Costum und Faltenwurf. Besonders, scheint es, zieht ihn der ungestörte Friede in diesen Bildern an. Denn je leichter in Gent das Volk sich ereifert und zuschlägt, um so heiliger breitet sich eine religiöse Ruhe über die flandrische Darstellung. Für die Verkündigung, das Opfer der Könige und ähnliche Scenen bildet Wohlgemuth diese Stille glücklich nach, und sucht auch dieselbe Einfachheit der Composition zu erreichen. Doch ist es ihm weder um den flandrischen Ausdruck der Andacht zu thun, noch kommt er den Eyck's und ihren Schülern in seiner Durchbildung der Form und Farbe nahe. In Charakteristik, Geberden, Stellungen bleibt er oft unbehülflicher, in reichhaltigen Motiven aus dem wirklichen Leben handfester. Der zarte Geschmack, der aus der Grazie der Seele fließt, scheint ihm abzugehn. Kinder und jugendliche Gestalten werden bei ihm leicht in den nackten Theilen durch steife Eckigkeit häßlich. Ueberhaupt steht er im Studium des menschlichen Körpers und richtiger Zeichnung hinter den Niederländern fast ebenso weit zurück, als er in klarer Schön-

heit und lebendiger Abrundung bewegterer Gruppen von Martin Schön übertroffen wird.

Ob Wohlgemuth in Oel oder Tempera gemalt habe, will Herr von Quandt nicht entscheiden; „die eigenen und zumal frühren Bilder hält er jedoch für keine eigentlichen Oelmalereien.“ Er findet die Farben dick aufgetragen und undurchsichtig. (l. c. Fol. 6.) „Vorzüglich aber fehle das untrügliche Merkmal der eyckischen Malerei, jene feste, glänzende, emaillähnliche Oberfläche, die ihre Durchsichtigkeit selbst bei nicht dünnem Auftrag körperlicher Pigmente von einem jetzt unbekannten äußerst durchsichtigen Harze gewinne, das die Gebrüder van Eyck dem Oel beigemischt hätten. Durch ungemischtes Oel sei weder jene Glätte noch diese Durchsichtigkeit zu erreichen.“ (Fol. 12.)

Es thut mir leid, dieser ganzen Ansicht direct widersprechen zu müssen. Die Durchsichtigkeit und emaillartige feste Glätte hangen weder von dem Oel ab — denn viele Temperabilder zeigen dieselben Vorzüge — noch von dem hinzugefügten Harze, insofern auch neuere Oelgemälde, ausgeführtere Landschaften Blechen's z. B., den Eyckischen hierin nicht nachstehn, und doch notorisch ohne dieß Harz gemalt sind.

Wenn deshalb Wohlgemuth's technische Behandlung nicht der flandrischen durchweg ähnlich sieht, so folgt noch nicht, daß er in Tempera gemalt haben müsse. Kein Meister dieser Zeit, der sich die van eyckische Auffassung in so hervorstechender Weise einverleibt, hat sich mit der bisherigen Praxis begnügt. Vielleicht erhielt Wohlgemuth durch Herlen's Aufenthalt in Franken, der zwischen 1460—66 fallen kann, die erste Unterweisung. Von früheren Werken aber ist wahrscheinlich keins erhalten. Die späteren, wie bereits Schorn versichert, sind sämmtlich in Oel. (Kunstbl. 1836. No. 3. p. 9.)

Ueberhaupt konnte Michael Wohlgemuth, jemehr er einer Uebergangsstufe angehört, bei der Länge seiner Laufbahn um so weniger ohne mannichfache Entwicklung bleiben. Hieraus, wie aus der Hülfe, die ihm in späteren Jahren seine Gesellen leisten

machten, läßt ſich die Verſchiedenheit der ihm zugeſchriebenen Tafeln erklären.

Für die Eintheilung, glaube ich, darf man drei Stufen feſtſtellen. Ich gehe dabei von der Annahme aus, daß diejenigen Werke, in welchen die flandriſche Einwirkung deutlicher ſichtbar wird, erſt der mittleren Epoche zufallen können; denn vor dem Jahr 1460 ſind auch in anderen deutſchen Schulen dergleichen Tafeln kaum nachzuweiſen. Die nöthige Vorentwickelung, um den eyckiſchen Einfluß erfolgreich zu machen, iſt in Oberdeutſchland nicht früher vorhanden. Bei Wohlgemuth mag derſelbe etwa zwiſchen 1470—90 beſonders lebendig geweſen ſein, ſo daß die vorangehenden Bilder am meiſten den national fränkiſchen, die nachfolgenden aber durch Theilnahme der Schüler bereits viel von dem Charakter an ſich [illegible], den Dürer zur Spitze gebracht und durch Deutſchla[illegible] verbreitet hat.

In die erſte Entwicklu[illegible] ſetze ich hiernach als Hauptwerke die Tafeln, welc[illegible]rnberg ſelbſt in der Lorenzo- und Frauenkirche [illegible]h's Namen tragen, ſo wie diejenigen, die ihm in der m[illegible]er Pinakothek zugetheilt werden.

Alle jedoch bedürfen noch einer bei weitem genaueren Kritik und Vergleichung, als ihnen bisher iſt gewidmet worden. Ich habe ſie leider nur vor längerer Zeit ganz ohne ſolch einen Zweck geſehen.

Die relativ meiſte Schärfe der Form und des Ausdrucks haben die Tafeln in der Pinakothek, urſprünglich für die Dreieinigkeitskirche der Stadt Hof gemalt. Am deutlichſten unter ihnen iſt mir die Auferſtehung erinnerlich. Chriſtus, mit ſtrengen Umriſſen in rothem, winklich gebrochenem Mantel, iſt ſoeben dem Grabe entſtiegen. Unerſchütterte Ruhe herrſcht durch die ganze magere, ſteife Geſtalt und das grabausſchauende Antlitz. Doch nicht in jener eyckiſchen Hoheit oder myſteriöſen Tiefe Rogier's van Brügge. Es iſt mehr ein unbeugſamer Ernſt, der über dieß Wunder der Auferſtehung nachdenkt, bis es ihm klar, wie der Zuſammenhang anderer Weltverhältniſſe vorliegt. Um den Grabſtein her ſchla-

ſen die Wächter, häßlich von Geſtalt und Phyſiognomie, in eckigen Stellungen. Der Hintergrund öffnet den Blick auf einen Berg und die Stadt Gottes, über welche die Sonne im Morgenglanz aufgeht. Das Colorit, ſoweit ich es mir zurückrufen kann, iſt von brillanter Beſtimmtheit der Hauptfarben und einfacher Harmonie. Die ungemilderte Strenge läßt dieſem Bilde durchgängig die feſte Kernigkeit, der es nur um die Sache zu thun iſt, müßte ſie dadurch auch herb erſcheinen.

Drei andere Tafeln enthalten die Anbetung, die Kreuzigung und den himmliſchen Gruß, Chriſtus am Oelberge und den Erzengel Michael.

Mit dieſen Gemälden haben die Bilder der Frauenkirche zu Nürnberg nur theilweiſe Verwandtſchaft. Sie dürfen jedoch nicht mit jenen verwechſelt werden, die von Murr, ohne Angabe ihres Meiſters, als Doppelflügel eines Schrein's beſchreibt, für welchen Veit Stoß 1501 in Jacob Welſer's Auftrag das vortreffliche Standbild der Jungfrau ſchnitzte. (Beſchr. d. vorn. Merkw. v. Nürnb. p. 90.) Die jetzt dort aufgeſtellten, — in der Mitte die Verkündigung, Kreuzigung und Auferſtehung, an den Seiten Apoſtel und Heilige, — ſind verſchieden an Werth. Die Auferſtehung gleicht der münchner Tafel; den Gruß des Engels zählt von Quandt zu Wohlgemuth's vortrefflichſten Werken. (l. c. Fol. 8.) Ohne erneute Anſchauung wage ich hierüber ein Urtheil ſo wenig, als über das Altarblatt in der Lorenzokirche, von welchem von Murr glaubt, daß es von Wohlgemuth gemalt ſein möge. (l. c. p. 125.) Volkart hat es 1782 in Kupfer geſtochen.

Den Altar mit Schnitzwerk in der Familienkapelle der Freiherren von Haller, zunächſt dem Johanneskirchhofe zu Nürnberg, ſowie zwei andere Altäre zu Heilsbronn bei Ansbach (Kunſtbl. 1836. No. 3. p. 10) und zu Herſpruck (ib. 1831. No. 12.) habe ich nicht geſehen.

In ſeiner zweiten Epoche wendet ſich Wohlgemuth, wie ſchon geſagt, zur flandriſchen Schule herüber. Doch nur in Bezug auf die Darſtellung ruhiger Hoheit und einer bedächtigen An-

dacht, die ſich weniger aus der geheimen Tiefe der Bruſt, als aus lebensernſtem Charakter, aus Belehrung und Sitte entwickelt hat. Seine Vorbilder ſind mannichfach. Theils, wie es ſcheint, Gemälde der cölniſch-flandriſchen Richtung theils niederländiſche, vornehmlich von Rogier's van Brügge Nachfolgern. Auch das Meißner Dombild kann ihm bekannt geweſen ſein.

In Genen der Paſſion bleibt er zu ſcharfem Gegenſatze ganz der bisherige fränkiſche Meiſter, oder ſtellt im eyckiſchen Typus nur einzelne nachdenklichere Charaktere in das bunte Gewühl.

Dieſe Entgegenſtellung ſpringt am auffälligſten an den Flügeln des Altarſchreins der Marienkirche zu Zwickau ins Auge. Zu großem Bedauern kenne ich ſie nur aus den Lithographien, die Herr von Quandt im Auftrage des ſächſiſchen Alterthumvereins herausgegeben hat.

Der ganze Schrein, Malerei und Schnitzwerk, wurde, laut einer ſchriftlichen Nachricht auf der Rückſeite des Bildes, im Jahr 1479 von dem Amtshauptmann Römer bei Wohlgemuth für 1400 rheiniſche Gulden verdungen. (v. Quandt l. c. Fol. 9. Kunſtb. 1836 Nr. 3. Hildebrand's Archiv merkw. Urk. und Nachr. Leipzig 1833 1. Heft p. 36 ff.)

In der Kraft des Mannesalters muß der berühmte Meiſter dieſer umfaſſenden Arbeit die treulichſte Sorgfalt gewidmet haben.

Die lebensgroßen Figuren in der Mitte und den Flügeln ſind wahrſcheinlich von ihm ſelber aus Lindenholz, halb in dem früheren germaniſchen, halb in dem ihm eigenthümlichen Styl geſchnitzt, und dann mit zarter Genauigkeit bemalt. Die ſchmalen Körper mit rundlichen Köpfen haben ausgebogene Stellungen, doch eckigen Faltenwurf; die Frauen ſind jugendlich, Haar und Mäntel, Poſtamente und Baldachine vergoldet, Untergewänder und Hintergrund zu bunter Farbenpracht übertüncht. In den Gemälden, ſeltner zwar, kommen gleichfalls Züge zum Vorſchein, die neben echt oberdeutſchen an cölniſche Elemente erinnern können. Am durchgreifendſten erweiſt ſich der flandriſche

Typus. Denn auch das Local iſt niederländiſch, doch mehr in Landſchaft als in Architectur, und in Felſenpartien phantaſtiſcher.

Die vier hohen Tafeln der Außenflügel ſtellen die Leidensgeſchichte dar: Chriſtus am Oelberge — vor dem Volk, gegeißelt, verſpottet, — zur Kreuzigung geſchleppt, — und gekreuzigt. Sowohl Herr von Quandt als Hofrath Schorn theilten die Ausführung den Geſellen zu. Allerdings mag ſie roher ſein; ohne verrenkte Stellungen geht es nicht ab. Doch ſehe ich keinen genügenden Grund, ſelbſt dieſen Mangel nur den Gehülfen zur Laſt zu legen. Compoſition und Charakteriſtik gehören ſicher dem Meiſter an, der Ausdruck iſt durchweg verſtanden, lebendig, treffend, und ſchülerhafte Carricaturen weiß ich kaum aufzufinden. Weshalb überhaupt ſoll ein Mann in ſo friſchen Jahren das Ausmalen gerade der ſchwierigſten Tafeln den Knechten überlaſſen haben. Er ſelber, glaub ich, mußte alle Kraft des Geiſtes anſpannen, um ſie zu erfinden, und alle Geſchicklichkeit zuſammennehmen, um ſie zu vollenden.

Die Gruppirung iſt einfach und klar; bei der Kreuzigung, bringt man die unausgebildete Luftperſpective und Gedrängtheit des Zuges in Anſchlag, wohlgelungen. Die geſammte Auffaſſung aber bleibt ohne die vollere Weihe. Chriſtus leidet wie andere Menſchen, ſtatt im Dulden ſelbſt durch Milde und Hoheit zu überwinden. In dem Volk iſt weniger die Blutgier und Bosheit herausgehoben, als das gewöhnliche Behaben der Menge bei Hinrichtungen und Aufruhr, zu dem auch die Ernſteren ſich fortreißen laſſen, ſo daß nur die Beſten als mißbilligende Zuſchauer daſtehn. — Ergreifender, in niederländiſcher Weiſe, iſt die Kreuzigung; unter den bisherigen das ruhigſte Bild, obſchon im Ausdruck der Theilnahme, des Nachdenkens, der Bekehrung und Andacht mannichfach und bewegt genug. Was jedoch fehlt, iſt jener erſchütternde Seelenſchmerz Maria's, Johannes' und der begleitenden Frauen. Es iſt, als fühlten die fränkiſchen Meiſter dieſer Stufe mehr das Verdammungswürdige in der Marter und Pein als den Schmerz über das Leiden Chriſti durch ihr eigenes Herz gehn.

Die vier inneren Tafeln, die Verkündigung und Anbetung, das Opfer der Könige und die Familie der drei Marien, ſind die gelungenſten. Offene Zimmer mit Gärten, niedrigem Mauerwerk und verfallenen Bogen umgeben jene frommen Scenen, deren häusliche Stille und Heiligkeit das Chriſtenthum zu einem frohen Glauben des Hauſes und der Familie macht. Alle Milde, die dem Meiſter irgend zu Gebote ſteht, hat er mit Ernſt und Ruhe zu verſchmelzen geſucht. Freundliche Städte und Landſchaften bilden die Ferne, Vögel zwitſchern auf Gebälk und Mauern, und die Pracht der Gewänder und Teppiche wieder ſoll dem Ganzen Würde und Glanz verleihn. Wie vollſtändig er die meiſten Motive aus der eyckiſchen Schule entlehnt, ja ſelbſt deren Ausdruck theilweiſe beibehält, bewahrt er ſich dennoch die nöthige Freiheit und den mitſchaffenden Geiſt. Kein oberdeutſches Werk erinnert hierin wie dieſes an das Meißner Dombild. Stimmten die Färbung und Technik überein, ſo könnte Wohlgemuth vielleicht als Spitze ſeiner Vollendung auch jenes Altarblatt gemalt und erfunden haben. Die Compoſition erfreut durch die gleiche grandioſe Einfachheit, und iſt doch lebendig. Faſt alle Figuren ſind nobel gedacht, von freier Bewegung und ſchön geordnetem Faltenwurf. Die Hände voll Ausdruck, die Köpfe belebt; an vielen öffnen die Lippen ſich eben, um auszuſprechen, was im Innern vorgeht. Die portraitartigeren Charaktere ſchauen offen darein, als wäre das Rechtthun in Stadt und Haus, das ſie täglich üben, auch in der Religion das feſteſte Band, um ſie mit Gott zu verknüpfen. Wir vermiſſen die eyckiſche Andacht nicht, weil ſie ſelbſt ihrer nicht zu bedürfen ſcheinen.

Die Verkündigung findet Schorn den Auſſenflügeln des cölner Dombildes ähnlich. Ich kann dem nicht beiſtimmen. Sie gleicht in Compoſition mehr dem Gruß des Engels, wie er von dem Genter Altarbilde auf die flandriſche Schule übergegangen iſt, doch überragt Wohlgemuth dieſe Schüler in ruhiger Größe und Macht der Form. Die Anbetung hat mit dem Heiligen Lucas der ehemaligen Boiſſerée'ſchen Sammlung Verwandtſchaft. Am eigenthümlichſten iſt die Familie der drei Marien.

In dieſelbe Epoche, als kleineres Werk, gehört die Kreuzführung in der Sebaldskirche zu Nürnberg mit der Jahreszahl 1485; ein Bild von gründlicher faſt niederländiſcher Ausführung, doch in fränkiſcher Technik. Im Hintergrunde liegt Jeruſalem, wenn ich nicht irre, mit den vier Thürmen des Bamberger Domes, mitten in einer flandriſchen Landſchaft. Von der Stadt aus wendet ſich der Zug nach links in den Vorgrund, und dann in langem Bogen gegen den Hügel hinauf; gedrängt, doch in verſchiedene Gruppen zertheilt, reich an Figuren in heimiſchem, buntfarbigem Coſtum und mannichfachen, eckigen Stellungen; größtentheils ſcharfe, häßliche Phyſiognomien, im Ausdruck aber ohne Carricatur und Extrem der Leidenſchaft. Nur der Knecht mit den Eiſennägeln tanzt und ſpringt vor Chriſtus her, als gält es einen feſtlichen Tag zu begehen. In der Nähe des Thors machen einige flandriſche Charaktere, redliche treue Männer in ernſterem Nachdenken, den Beſchluß.

Die Färbung im Ganzen iſt kräftig und tief; das Grün, Roth und Gelb von feſter Beſtimmtheit, die Perſpective gelungen, doch von geringem Luftton. Ganz hiervon verſchieden ſind die als echt beglaubigten Tafeln in der Moritzcapelle. Sebaldus Peringersdörfer ließ ſie für den Hochaltar der Auguſtinerkirche malen. In welchem Jahr wird nicht angegeben. Da jedoch der Neubau der Kirche erſt 1488 vollendet ward, (v. Murr, Beſchr. d. vorn. Merkw. v. Nürnb., 2te Aufl. p. 81.) ſo ſteht zu vermuthen, daß auch der neue Schrein nicht früher iſt aufgerichtet worden. Einer gütigen Mittheilung des Herrn Dr. Waagen zufolge giebt eine der ſchwächeren Tafeln neben dem Monogram eines Schülers die Jahreszahl 1487.

Doch rühren die einzelnen Heiligen auf der äußeren Seite dieſer neun Fuß hohen Flügelthüren unbezweifelt von Wohlgemuth ſelber her. Auf hellblauem Grunde in Goldgewändern ſtehen ſie ſchnitzwerkartig wie coloſſale Standbilder da. Der Konception nach einfach und groß, im Ausdruck von gottesfürchtigem Ernſt. Die Männer, gedrungen und ſchwer von Geſtalt, ſcheinen geiſtig in etwas beſchränkte Charaktere, durch Geburt

und Gewohnheit eingeengt in einen begrenzten Kreis von Verhältniſſen. Die weiblichen Heiligen von rundem Geſicht, mit voller Stirn und edler Naſe ſind im Ganzen freire Naturen. Eyckiſchen Einfluß zeigen weder die Formen, noch der Ausdruck und die Färbung. Die Carnation iſt roſig, kräftig und hell, mit grünlichen, fein modellirenden Schattentönen.

Dies ſind die vorhandenen Gemälde der zweiten Epoche. Ihnen reihen ſich nur noch die wenigen beglaubigteren Holzſchnitte an, die Wohlgemuth mit eigener Hand gefertigt hat. Sie finden ſich, wie ſchon Sandrart bezeugt, in der großen Chronik von Nürnberg, auf deren letzten Seite es ausdrücklich heißt: „mit anhangung Michael wolgemuts vnnd Wilhelm pleydenwurffs maler daſelbſt auch mitburger die diß werk mit Figuren werklich geziert haben. Vollbracht am XIII. Tag des monats Decembris Nach der geburt Chriſti vnſers Heylands MCCCCXCIII jar.“

Die Hand beider Meiſter, die rohre des Pleydenwurff und die geſchicktere und freiere Wohlgemuth's, iſt in dieſen Holzſchnitten zu unterſcheiden. Dem letzteren jedoch darf, wie ich glaube, ein bei weitem größerer Theil von Tafeln zugetheilt werden, als Herr v. Quandt ſcheint annehmen zu wollen. In lebendiger Charakteriſtik, ſchöner Gewandung und maleriſcher Wirkung, ſelbſt in der äußeren Technik reichen einige ſo nahe an Dürer heran, daß dieſer ſich in früheren Holzſchnitten mehr als in Gemälden als Wohlgemuth's Schüler bekundet. — Der Ausdruck ſchlichten Ernſtes und bedächtiger Gemüthsart gelingt unſrem Meiſter auch hier wieder am beſten und leichteſten. Auch fehlt es hin und wieder nicht an freundlicheren, weiblichen Phyſiognomien. Die Nachbildung der eyckiſchen Schule wird minder merkbar, da es größtentheils nur auf Stammbäume und einzelne Bruſtbilder ankommt. In dem Weltgericht aber am Schluß der Chronik erinnern Chriſtus, Maria und Johannes an niederländiſchen Typus. Im Uebrigen kommen nur vereinzelte Köpfe vor, die entfernt auf den gleichen Einfluß hindeuten. Im Coſtüm und Charakter bleibt durchweg für aſſyriſche und perſiſche Könige, für griechi-

ſche und römiſche Feldherrn und Philoſophen der mittelaltrige Typus herrſchend. — Daß Wohlgemuth auch in Kupfer geſtochen habe, iſt unerwieſen. Die mit W. bezeichneten bekannten Stiche, theils nach Schongawer und Dürer, theils vielleicht nach eigenen ſchwächeren Compoſitionen, rühren nicht von Wohlgemuth her, ſondern von Wenzel von Ollmütz, einem Goldſchmied, der im Anfange des ſechszehnten Jahrhunderts blühte. (Le peintre grav. Six. vol. p. 317—19.)

Aus der dritten Epoche hat ſich nachweisbar nur ein bedeutendes Werk erhalten, der große Altarſchrein in der Stadtkirche zu Schwabach. Derſelbe wurde 1507 unter der Clauſel verdungen, daß er in Jahresfriſt ſchon zum Kirchweihfeſte hergerichtet ſein müſſe. Wohlgemuth zählte um dieſe Zeit 73 Jahr, und mochte das Wenigſte mehr ſelber arbeiten, obſchon bei ſeinem weitverbreiteten Ruhm ſich die Beſtellungen häuften.

Die Geſellen und Schüler aber, die ſich unter ſeiner Leitung ausgebildet, fingen bereits an, ihren eigenen Weg zu gehn. Die Bilderſchnitzer ließen immer mehr von dem Sculpturtypus ab, der ſich theilweiſe mindeſtens aus dem germaniſchen Style erhalten hatte, und führten ſtatt deſſen die maleriſchen Angewöhnungen ihres Meiſters auch in die Bildnerkunſt ein. Leider mit geringerem Sinn für das Edle und Hohe, als für das Niedre und Häßliche. (Kunſtb. 1836 Nr. 3. p. 11.)

Die Maler ihrerſeits ſchloſſen ſich dem Fortſchritte an, welchen im Anfang des neuen Jahrhunderts Dürer that.

Nach beiden Seiten, der Bildnerei und der Malerkunſt, iſt der Schwabacher Altar eher ein Werk der Schüler als Wohlgemuth's, will man nicht annehmen, der greiſe Lehrer ſei zuletzt ſelber bei ſeinem früheren Zögling in die Schule gegangen.

Die inneren Flügel ſtellen Scenen aus der Geſchichte des Täufer's und des Heiligen Martin dar; die äußeren die Paſſion; an der Docke ſind noch vier kleinere Gemälde. Dieſe letztren allein möcht ich Wohlgemuth's eigener Hand zutheilen. Auf dem einen ſchlägt in dem Kopf des Johannes die frühere Tüchtigkeit noch einmal auf's Wirkſamſte durch. Er gleicht dem älteſten Pilgrim

auf dem Seitenflügel des Genter Altarbildes, nur iſt er von ſchärferer Charakteriſtik; ein durchgearbeitetes Geſicht von Lebensleiden und Schmerz gefurcht; im Ausdruck weniger von religiöſem als weltlichem Ernſt. Doch läßt es ſich ſchwer beſtimmen, ob Wohlgemuth dieſen Kopf jetzt erſt oder ſchon früher gemalt. Wenigſtens trägt eine der oberen Tafeln die Jahreszahl 1506, ſo daß ſie ſchon vor der Beſtellung des Altars muß fertig geweſen ſein.

Wer nun dieſe größeren Flügel, die von einander gleichfalls abweichen, erfunden und gemalt, und welchen Antheil Wohlgemuth ſelbſt an einigen haben könne, überhaupt die Frage nach dem Verhältniß der in der Werkſtatt fortarbeitenden Schüler muß ich Anderen überlaſſen. Ich habe das Bild nur flüchtig betrachten können. Auch Herr von Quandt, der es genauer zu kennen ſcheint, giebt keinen Aufſchluß. Er lobt die feineren Motive, die beßre Behandlung der Landſchaften und hebt einzelne Figuren hervor. „Was aber", ſagt er zum Schluß, „der Meiſter an Kenntniſſen, der Greis an Erfahrungen und Beobachtungen der Menſchen gewonnen, hatte der Künſtler an Ahnungsvermögen des Heiligſten und Innerſten dagegen eingebüßt". (l. c. p. 10.)

Als ein noch ſpäteres Gemälde Wohlgemuth's gilt ohne äußere oder innre Beglaubigung der Flügelaltar vom Jahr 1511 in der Belvederegallerie zu Wien. (Zweites Stockwerk. Erſtes Zimmer. Nr. 47.)

Druckfehler.

S. 9. Z. 16. ſtatt: ununterbrochenert l. ununterbrochener
S. 11 Z. 21. ſtatt: ſehlt l. fehlt
S. 33. Z. 2. wie an mehreren früheren und ſpäteren Stellen
ſtatt: Donatar l. Donator
S. 53. Z. 19 ſtatt: den l. der
S. 68. Z. 6 ſtatt: elbſt l. ſelbſt
S. 70. Z. 11 ſtatt: Pefore l. Pefore
S. 129. Z. 26. ſtatt: Maſſe l. Meſſe
S. 135. Z. 1. ſtatt: un l. und
S. 114. Z. 21. ſtatt: grau l. grün
S. 160. Z. 6. ſtatt: der Grade l. die Grade
S. 160. Z. 21. ſtatt: Glaubenſache l. Glaubensſache
S. 170. Z. 23. ſtatt: cölniſchen, Schule l. cölniſchen Schule
S. 180. Z. 4. ſtatt: eviciſchen l. epiſcopiſchen
S. 209. Z. 32 ſtatt: Zwieſpalt l. Zwieſpalt
S. 211. Z. 23 ſtatt: Verkrüppelung l. Verkrüppelung
S. 212. Z. 12. ſtatt: Aiquern l. Aiquren
S. 218. Z. 18. ſtatt: milderen l. wilderen
S. 232. Z. 29 u. 233. Z. 15 ſtatt: Kuad l. Quar
S. 239. Z. 7. ſtatt: Europa's l. Europa's
S. 249. Z. 8. ſtatt: Die / die
S. 250 Z. 1. ſtatt: dieſer l. dieſen
S. 259. Z. 14. ſtatt: ſelbſtſtändiger l. ſelbſtſtändiger